

Forma Orbis. The foundation field of the architecture

Original

Forma Orbis. The foundation field of the architecture / Palma, Riccardo. - In: FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA MAGAZINE. - ISSN 2039-0491. - ELETTRONICO. - 32:(2015), pp. 12-22. [10.12838/issn.20390491/n32.2015/1]

Availability:

This version is available at: 11583/2621593 since: 2021-02-20T16:06:42Z

Publisher:

Festival Architettura Edizioni

Published

DOI:10.12838/issn.20390491/n32.2015/1

Terms of use:

openAccess

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

ISSN 2039-0491



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city



LA CITTÀ ORDINATA. *THE ORDERLY CITY.* *DISPOSITIO* *DISPOSITIO* *E FORMA URBIS* *AND FORMA URBIS*

a.VI n.32, apr-mag-giu 2015

a cura di / *edited by* Lamberto Amistadi

costanzo froio malfona mical palma schirra



Organizzazione / Organization

Editore / *Publisher*:
Festival Architettura Edizioni

Direttore responsabile / *Director*:
Enrico Prandi

Vicedirettore / *Deputy director*:
Lamberto Amistadi

Comitato di redazione / *Editorial staff*:
Tommaso Brighenti (Caporedattore), Renato Capozzi,
Ildebrando Clemente, Daniele Carfagna, Carlo Gandolfi,
Marco Maretto, Mauro Marzo, Susanna Piscicella, Giuseppina
Scavuzzo, Carlotta Torricelli

Segreteria di redazione / *Editorial office*:
Paolo Strina, Enrico Cartechini
Tel: +39 0521 905929 - Fax: +39 0521 905912
E-mail: magazine@festivalarchitettura.it

Corrispondenti dalle Scuole di Architettura / *Correspondents
from the Faculty of Architecture*:

Marco Bovati, Domenico Chizzoniti, Martina Landsberger
(Milano), Ildebrando Clemente (Cesena), Francesco
Defilippis (Bari), Andrea Delpiano (Torino), Corrado Di
Domenico (Aversa), Massimo Faiferri (Alghero), Esther Giani,
Sara Marini (Venezia), Marco Lecis (Cagliari), Nicola Marzot
(Ferrara), Dina Nencini, Luca Reale (Roma), Giuseppina
Scavuzzo (Trieste), Marina Tornatora (Reggio Calabria),
Alberto Ulisse (Pescara), Federica Visconti (Napoli), Andrea
Volpe (Firenze), Luciana Macaluso (Palermo)

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del Festival dell'Architettura a temporalità bimestrale.

FAMagazine è stata ritenuta **rivista scientifica** dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica e dalle due principali Società Scientifiche italiane (*Pro-Arch* e *Rete Vitruvio*) operanti nei Settori Scientifico Disciplinari della Progettazione architettonica e urbana (ICAR 14,15,16).

FAMagazine ha adottato un **Codice Etico** ispirato al codice etico delle pubblicazioni, *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors* elaborato dal COPE - *Committee on Publication Ethics*.

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (*Digital Object Identifier*) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere (DOAJ, URBADOC, Archinet).

I contributi liberamente proposti devono essere redatti secondo i criteri indicati nel documento **Criteri di redazione dei contributi editoriali**.

Al fine della pubblicazione i contributi giunti in redazione vengono valutati (peer review) e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente.

Gli articoli vanno inviati a magazine@festivalarchitettura.it

Gli articoli sono pubblicati interamente sia in lingua italiana che in lingua inglese. Ogni articolo presenta **keywords**, **abstract**, **note**, **riferimenti bibliografici** e **breve biografia** dell'autore.

FAMagazine. Research and projects on architecture and the city is the bi-monthly online magazine of the Festival of Architecture.

FAMagazine has been deemed a **scientific journal** by ANVUR (Agency for the Evaluation and Scientific Research of the Italian Ministry) and by the two leading italian scientific associations (Pro-Arch and Rete Vitruvio) operating in the scientific-disciplinary sectors of Architectural and Urban Design (ICAR 14, 15, 16).

FAMagazine has adopted an **Ethical Code** inspired by that of the publications: *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors* laid down by the COPE - *Committee on Publication Ethics*.

Every article is attributed a DOI (*Digital Object Identifier*) code which allows it to be indexed in the main Italian and foreign data banks (DOAJ, URBADOC, Archinet)..

Freely submitted contributions must be written according to criteria indicated by FAMagazine (**Publishing criteria for editorial contributions**).

On being published the contributions submitted are evaluated (peer review) and the referees' assessments are communicated anonymously to the authors.

Articles should be sent to: magazine@festivalarchitettura.it

Articles are published in full in both Italian and English. Each article features **keywords**, an **abstract**, **notes**, **bibliographical references**, and a brief **biography** of the author.



Gli articoli sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License



2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni

2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni



FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

magazine

ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

Comitato di indirizzo scientifico / *Scientific* Committee

Roberta Amirante, *Dip. di Architettura dell'Università di Napoli*

Eduard Bru, *Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona*

Antonio De Rossi, *Dip. di Architettura e Design del Politecnico di Torino*

Maria Grazia Eccheli, *Dip. di Architettura dell'Università di Firenze*

Alberto Ferlenga, *Dip. di Culture del Progetto dell'Università IUAV di Venezia*

Manuel Iñiguez, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia-San Sebastian*

Gino Malacarne, *Dip. di Architettura dell'Università di Bologna*

Franz Prati, *Dip. di Scienze per l'Architettura dell'Università di Genova*

Carlo Quintelli, *Dip. di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura dell'Università di Parma*

Piero Ostilio Rossi, *Dip. di Architettura e Progetto dell'Università di Roma*

Maurizio Sabini, *Hammons School of Architecture, USA*

Andrea Sciascia, *Dip. di Architettura dell'Università di Palermo*

Angelo Torricelli, *Dip. di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano*

Alberto Ustarroz, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia- San Sebastian*

Ilaria Valente, *Dip. di Architettura e Studi urbani del Politecnico di Milano*

ISSN 2039-0491



magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

LA CITTÀ ORDINATA. *THE ORDERLY CITY.*
***DISPOSITIO* DISPOSITIO**
***E FORMA URBIS* AND FORMA URBIS**

a.VI n.32, apr-mag-giu 2015
a cura di / *edited by* Lamberto Amistadi

Indice

Lamberto Amistadi	Editoriale: La città ordinata. <i>Dispositio e Forma Urbis</i>
Riccardo Palma	Forma Orbis. Il campo di fondazione dell'architettura
Manuela Schirra	Charles Correa e il Mandala. Un altro <i>mindset</i>
Francesco Costanzo	Discontinua urbani. <i>Dispositio</i> e città nel Novecento
Gregiro Froio	Comporre il frammento. La <i>dispositio</i> adrianea nella modernità architettonica
Lina Malfona	Contro Vitruvio. La città giapponese e il suo ordine urbano
Thomas Mical	La <i>dispositio</i> informale della "Soft Machine"

Index

7	Editorial: <i>The orderly city.</i> <i>Dispositio and Forma Urbis</i>
12	Forma Orbis. <i>The foundation field of the</i> <i>architecture</i>
23	Charles Correa and the Mandala. <i>Another mindset</i>
36	Urban Discontinuity. <i>Dispositio and city in the</i> <i>Twentieth Century</i>
49	Fragment and composition. <i>Hadrian's dispositio in the</i> <i>modern architecture</i>
57	Against Vitruvius. <i>The urban order of the</i> <i>japanese city</i>
68	The informal dispositio of the "Soft Machine"

Lamberto Amistadi

EDITORIALE: LA CITTÀ ORDINATA. DISPOSITIO E FORMA URBIS

“L’architettura consiste nel mettere ordine, che in senso greco si dice *taxis*, nel disporre, che i Greci chiamano *diathesis*, nell’eurythmia, nella symmetria, nel decoro e nella distribuzione, che in greco si dice *oikonomia*.” (Vitruvio, I libro, I.II)

Generalmente, una ricerca si svolge a differenti livelli, che, nel loro insieme, definiscono la natura dell’oggetto di studio. Nonostante una lunga tradizione epistemologica abbia certificato come tale natura possa essere descritta, rappresentata e comunicata secondo differenti “stili”¹ e a diverse profondità², non di rado queste differenze vengono assunte come pretesti, più o meno consapevoli, per contrapposizioni di ordine ideologico. Ciò è avvenuto, per esempio, nel mondo dell’arte rispetto al quale Yve-Alain Bois³ ci mette in guardia dal pericolo della *asymbolia*, che definisce come una sorta di patologia, che limita la capacità dell’uomo di percepire ed accettare significati coesistenti; si tratterebbe di un’atrofizzazione della funzione di simbolizzazione. Come ogni sistema simbolico, a maggior ragione l’architettura, a causa della sua complessità, non solo permette ma necessita di diversi livelli di descrizione e di rappresentazione. Questo lo aveva capito molto bene John Hejduk, che non mettendo limiti all’immaginazione, spiegava come l’intuizione creativa possa innestarsi in qualsiasi momento e a qualsiasi livello del processo di produzione dell’opera: l’architettura non può essere concepita a partire da una sola immagine, ma si compone di una serie di

EDITORIAL: THE ORDERLY CITY. DISPOSITIO AND FORMA URBIS

*“Architecture consists of ordering, which in Greek is called *taxis*, and of design which the Greeks call *diathesis*, in shapeliness and symmetry, in correctness and distribution which in Greek is *oikonomia*.” (Vitruvius, Book I, I.II)*

*Generally speaking, research is carried out at different levels, which, as a whole, define the nature of whatever is being studied. Despite a long epistemological tradition certifying how this nature may be described, represented and transmitted in line with different “styles”¹ and at different depths², not by chance these differences are assumed as more or less informed pretexts for contrasts of an ideological order. This happened, for example, in the world of art where Yve-Alain Bois³ warns us of the danger of *asymbolia*, which he defines as a sort of pathology that limits humans’ capacity to perceive and accept coexistent meanings; which would mean an atrophying of the function of symbolization. Like every symbolic system, but being complex, architecture not only allows but demands different levels of description and representation. This was well understood by John Hejduk, who, by not setting limits on imagination, explained how creative intuition can arise at any moment and at any level during the process of producing a work: architecture cannot be conceived starting from one single image, but is composed of a series of partial images that grow*

immagini parziali, che crescono attorno ad un nucleo figurativo “interno” (l’occhio della mente). Solo che tale nucleo può spaziare verticalmente dall’immagine del volto alla sua struttura osteologica, dalla natura alla composizione, per dirla con van Doesburg, tra lo schema e la sua espressione finale, o per Chomsky, dallo spazio superficiale del significato e dell’espressività a quello profondo, severo e astratto, che ne sostiene e ne permette le articolazioni.

Anche gli scritti di questo numero 33 di FAmagazine (sezione Teoria della *international call 2015*), che riguardano il concetto vitruviano di *dispositio* in relazione alla forma della città e ad una strategia insediativa, non possono fare a meno di cavalcare l’onda lunga che oscilla tra astrazione e figurazione e, ancor più lunga, tra formale e informale. Lo stesso Le Corbusier riconosceva il valore strutturale “profondo” e astratto della pianta, definendola “un’austera astrazione” e “un’algebrizzazione arida”⁴. Assumendo come termini opposti ed estremi di questa tensione lo spazio “striato” (Palma) e lo spazio “liscio” (Mical) non possiamo fare a meno di chiederci, facendo la tara alle differenze terminologiche, che una disciplina “debole” come la nostra prevede, e alla distanza culturale dei nostri interlocutori, se il “campo di possibilità” che la natura strumentale del concetto di *dispositio* dispiega possiede un valore latente. In altre parole, se sia possibile definire tali possibilità di relazione tra gli elementi di un contesto urbano, indipendentemente dalla loro manifestazione e quindi indipendentemente dalla natura dello spazio, liscio o striato, la cui contrapposizione non riguarda tanto la natura delle relazioni quanto la loro stabilità nel tempo: “inscrisse” antropologicamente piuttosto che “morbide” e reversibili. Ma forse, la differenza fondamentale tra questi modelli riguarda la capacità della morfologia del sito (che già Canella definiva come “invariante”) o, più in generale, di una struttura formale preesistente di porre un limite al numero delle possibilità disponibili ad una combinatoria. Quello della finitezza delle possibilità è veramente un

around an “internal” figurative nucleus (the mind’s eye). Except that this nucleus can range vertically from the image of a face to its bone structure, from nature to composition - as Van Doesburg would have it, between the scheme and its final expression, or for Chomsky, from the superficial space of the meaning and expressiveness to that profound, severe and abstract one that supports it and allows articulation.

The essays in this issue, number 32 of FAmagazine (section Theory of the “international call 2015”), concerning the Vitruvian concept of dispositio in relation to the form of the city and a settlement strategy, cannot avoid straddling the long wave that oscillates between abstraction and figuration and the even longer one between the formal and the informal. Le Corbusier himself recognized a “profound” and abstract structural value for the plan, defining it as “austere abstraction” and “an arid algebrization”⁴. Assuming as opposing and extreme terms of this tension “striated” space (Palma) and “smooth” space (Mical), we cannot avoid wondering, taking the various terminologies with a pinch of salt, that a “weak” discipline like ours envisages, at the cultural distance of our interlocutors, whether the “field of possibilities” that the instrumental nature of the dispositio concept deploys possesses some latent value. In other words, whether it is conceivable to define these possibilities of a relationship between the elements of an urban context, independently of their manifestation and hence independently of the nature of space, be it smooth or striated, whose contrast does not so much concern the nature of the relationships as their stability over time: anthropologically “inscribed” rather than “soft” and reversible. But perhaps the basic difference between these models concerns the capacity of a site’s morphology (which Canella once defined as “invariant”) or, more generally, of a pre-existing for-

Lamberto Amistadi LA CITTÀ ORDINATA. *Dispositio e Forma Urbis*.

LA CITTÀ ORDINATA. *Dispositio and Forma Urbis*

punto dirimente all'interno di questa prospettiva topologica. Le rappresentazioni cartografiche del suolo offrono un punto di partenza rispetto al quale la nuova organizzazione dello spazio dovrà essere coerente (Palma). I *mandala* (Schirra) rappresentano configurazioni geometriche predefinite che permettono l'approntamento di "numerose", ma finite nuove sequenze spaziali e sviluppi architettonici. Dalla scala della città a quella dell'abitazione il *tatami* (Malfona) funge da sfondo ai movimenti precisi e calcolati attraverso i quali è scandita la cerimonia del tè. I concetti di campo, suolo, tappeto, *tatami*, *mandala*, zolla (Costanzo) corrispondono a diverse strategie configurazionali, a diversi livelli del processo, che scorre tra il singolo elemento e l'implosione retorica (il *lapsus* di Lacan) e soprattutto rappresentano strumenti di indirizzo delle possibilità, che, per quanto numerose, devono essere considerate finite. Le figure piranesiane del Campo Marzio rappresentano bene questa tensione tra ordine e disordine, ma soprattutto la latenza di diverse possibilità configurazionali, a diversi livelli, secondo diversi gradi, fino ad implodere nel "rumore bianco", in cui queste possibilità coesistono e si annullano vicendevolmente.

Il secondo argomento che si articola a partire da questi concetti è quello della continuità e della discontinuità dello spazio urbano. Anche in questo caso ci rendiamo conto di come questa non rappresenti l'opposizione fondamentale, perché posta in termini quantitativi (semmai potrebbe corrispondere all'altro concetto vitruviano, quello di *ordinatio*, che si esprime attraverso la *quantitas* rappresentata dal modulo). Difatti, a partire dalla condizione di prossimità, a quale distanza tra i volumi/corpi possiamo dire che cominci la discontinuità? Diversamente, quella tra spazio greco e spazio prospettico (Froio) non è una distinzione tra continuità e discontinuità, ma tra l'identità dei corpi in cui si articola lo spazio greco e l'indifferenza astratta dello schema prospettico. Questo lo aveva capito bene Erwin Panofsky, che include tra le alternative pri-

mal structure, to set a limit on the number of possibilities available to a combinatoric formula. This finite number of possibilities is truly a settling point within this topological perspective. Cartographic representations of the land offer a departure point that the new organization of space must comply with (Palma). Mandalas (Schirra) are predefined geometric configurations that allow the preparation of "numerous", but finite new spatial sequences and architectural evolutions. From the scale of the city to that of the individual dwelling, the Tata-mi (Malfona) acts as a background to the precise calculated movements marking off the steps of the Tea Ceremony. The concepts of field, ground, carpet, tatami, mandala, and clod (Costanzo) correspond to various configurational strategies at different levels of the process that run between the single element and the rhetorical implosion (Lacan's lapsus) and above all represent policy tools of the possibilities, which, although numerous, are to be considered finite. The Piranesi figures of the "Field of Mars" well represent this tension between order and disorder, but above all the latency of the various configurational possibilities at different levels, in line with different degrees, until imploding into the "white noise" where these possibilities coexist and cancel one another out.

The second topic to come out of these concepts is the continuity and discontinuity of urban space. In this case too we realize that this does not represent a fundamental opposition, since it is posed in quantitative terms (even if it might correspond to another Vitruvian concept, that of ordinatio, which is expressed through quantitas represented by the module). In fact, starting from the condition of nearness, at what distance between volumes/bodies can we say that discontinuity begins? On the contrary, that between Greek and perspective space (Froio) is not a distinction between continuity and discontinuity, but between the identity of bodies in

Lamberto Amistadi LA CITTÀ ORDINATA. *Dispositio e Forma Urbis*.

LA CITTÀ ORDINATA. *Dispositio and Forma Urbis*

marie dell'intenzione artistica quella tra "spazio aperto" e "spazio chiuso", ponendola come alternativa tra "unità volumetriche (corpi) ed estensione illimitata (spazio)"⁵, ossia tra "differenziazione" e "continuità". Ma la "differenza" non è solo una qualità topologica, essa è prima di tutto una qualità semantica, è ciò che permette l'intelligibilità di un elemento all'interno di una configurazione. Se chiamiamo "vuoto" lo spazio che scandisce il ritmo e regola la distanza tra gli elementi e i riti del fenomeno architettonico, allora il termine non può che essere inteso in termini semantici, alla maniera molto bella in cui lo spiega Martí Arís in *Silenzi eloquenti* o come Mallarmé utilizza gli spazi bianchi nella sua poesia. In altre parole, per quanto i concetti come campo, suolo, tappeto, tatami, mandala, zolla rappresentino possibilità topologiche e configurazionali, il loro valore strutturale, il loro essere "sfondo", non può che essere inteso anche e soprattutto in termini retorici e semantici, cioè come lo sfondo e la struttura che permettono la definizione di configurazioni significative.

*which Greek space is articulated and the abstract indifference of the perspective scheme. Erwin Panofsky understood this very well, including among the primary alternatives of artistic intention that of "open space" and "closed space", proposing them as an alternative between "volumetric unities (bodies) and unlimited extension (space)"⁵, i.e. between "differentiation" and "continuity". However, this "difference" is not only a topological quality, it is first and foremost a semantic quality; which is what allows the intelligibility of an element within a configuration. If we give the name "the void" to the space that brings rhythm and regulates the distance between the elements and rituals of the architectural phenomenon, then the term can only be understood in semantic terms, in the beautiful explanation of Martí Arís in *Silenzi Eloquenti* or as in Mallarmé's use of blank spaces in his poetry. In other words, as much as concepts such as field, ground, carpet, tatami, mandala, and clod stand for topological and configurational possibilities, their structural value, their being a "background", can only be well understood in rhetorical and semantic terms, i.e. as the background and structure that permit a definition of meaningful configurations.*

Note

¹ Cfr. A. G. Gargani, *Stili di analisi. L'unità perduta del metodo filosofico*, Milano 1993.
² Cfr. N. Chomsky, *L'analisi formale del linguaggio*, Torino 1969.
³ Cfr. I. Alain-Bois, *Painting as Model*, Cambridge/London 1993. Introduzione.
⁴ Le Corbusier, *Verso una architettura*, (1921), Milano 1999, pp. 35-37.
⁵ E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive* (1955), Torino 1999, p. 24. Sul rapporto in architettura tra spazio come ente cartesiano indifferenziato e corpi vedi anche: L. Semerani, "Il parco metropolitano del nord est", in Aa.Vv, *SS9 via Emilia*, Milano 2000.

Note

¹ Cf. I. Alain-Bois, *Painting as Model*, Cambridge/London 1993. Introduction.
² Cf. N. Chomsky, *L'analisi formale del linguaggio*, Turin 1969.
³ Cf. A. G. Gargani, *Stili di analisi. L'unità perduta del metodo filosofico*, Milan 1993.
⁴ Le Corbusier, *Verso una Architettura*, (1921), Milan 1999, pp. 35-37.
⁵ E. Panofsky, *Il Significato nelle Arti Visive* (1955), Turin 1999, p. 24. On the relationship in architecture between space as an undifferentiated Cartesian entity and bodies see also: L. Semerani, "Il Parco Metropolitano del Nord Est", in (Various authors), *SS9 Via Emilia*, Milan 2000.



Lamberto Amistadi è Ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Lamberto Amistadi is Assistant Professor in architectural and urban Composition at the Department of Architecture of the Alma Mater Studiorum University of Bologna.

Lamberto Amistadi LA CITTÀ ORDINATA. *Dispositio e Forma Urbis.*

LA CITTÀ ORDINATA. Dispositio and Forma Urbis

Riccardo Palma

FORMA ORBIS. IL CAMPO DI FONDAZIONE DELL'ARCHITETTURA

Abstract

La *Forma Orbis* è concepita qui come la rappresentazione cartografica della superficie della Terra che rende operante un "Campo di fondazione" per l'architettura. In questo Campo è rappresentato il "divenire" tra le figure della Terra e le figure dell'architettura. Sulla base di questi assunti, il contributo esplora la differenza tra Suolo e Campo e analizza la crisi del ruolo della tipologia per il progetto urbano all'interno dell'opera di Piranesi. Il contributo si conclude leggendo la fondazione di Roma sia come uno degli eventi più arcaici nella storia della città occidentale, sia come uno dei problemi più attuali per la fondazione della città contemporanea.

Vitruvio e la necessità del campo

"As in a magnetic field, we are dealing not with extensive and scalable magnitude but with vectorial intensities" (Agamben, 2000, 20).

L'architettura ha a che fare con diversi "campi" attraversati da sistemi complessi di forze che lavorano con differenti intensità: le caratteristiche climatiche, le leggi e le regole urbanistiche, i vincoli tecnici, gli immaginari sociali e antropologici, e così via.

Un "campo", molto scontato ma non trascurabile, con il quale l'architettura si trova a fare i conti, è il Suolo, cioè la superficie della Terra. Ciò nonostante esistono alcune importanti differenze tra il Suolo e il Campo. Il Campo, come scrive Agamben, non è sem-

FORMA ORBIS. THE FOUNDATION FIELD OF THE ARCHITECTURE

Abstract

The *Forma Orbis* is understood here as the cartographic representation of the surface of the Earth that makes operable a "foundation Field" for the architecture. In this Field is represented the "becoming" between the figures of the Earth and the figures of the architecture. On the basis of these assumptions, the contribution explores the difference between Ground and Field and analyzes the crisis of the role of Typology for the urban design within the Piranesi's works. The contribution ends by reading the foundation of Rome both as one of the most archaic event in the western city history and as one of the most actual problem for the foundation of the contemporary city.

Vitruvius and the need of the Field

"As in a magnetic field, we are dealing not with extensive and scalable magnitude but with vectorial intensities" (Agamben, 2000, 20).

Architecture has to deal with several "fields" crossed by complex systems of forces that work with different intensities: the climate features, the urbanistic laws and rules, the technical constraints, the social and anthropological imaginaries, and so on.

A very obvious but not neglectable Field of architecture is the Ground, that is, the surface of the Earth. Nevertheless there are some important

plicemente uno spazio continuo e fissato una volta per tutte: se vogliamo impiegare il Suolo come “campo di fondazione” per l’architettura dobbiamo trasformare lo spazio “liscio” del Suolo nello spazio “striato” del Campo: la *Forma Orbis*, appunto. Secondo la mia ipotesi, questa trasformazione può essere realizzata attraverso rappresentazioni cartografiche del Suolo orientate al progetto di architettura (Pizzigoni, 2011). Solo striando il Suolo, infatti, l’architettura può trovare la sua collocazione e solo un Campo striato è in grado di accogliere gli edifici. Perciò la differenza tra Suolo e Campo risiede nello status di rappresentazione del secondo.

Un esempio molto semplice ma importante di Campo di fondazione “striato” è la carta delle curve di livello. Le curve di livello che connettono i punti di uguale altitudine non esistono in natura: esse sono il risultato di una discretizzazione convenzionale dello spazio che riduce il *continuum* del Suolo a una serie alternata di gradoni e superfici piane. Con la carta delle curve di livello l’intera superficie del Suolo diviene un unico sistema di terrazzamenti. Questa riduzione trasforma il Suolo in un Campo per l’architettura.

Perciò, noi non saremo mai in grado di progettare un edificio se contemporaneamente non disporremo di un Campo sul quale disegnarlo. Come conseguenza, Vitruvio scrive che la dispositio “è una propria situazione (*conlocatio*) delle cose” (Vitruvio, I, I-II). Ma, come possiamo trovare la “propria situazione” di un’architettura, se non disponiamo di una rappresentazione del sito? Non a caso Vitruvio prosegue il suo testo descrivendo le forme di rappresentazione (in greco *ideai*) appropriate al carattere del progetto.

La prima di queste forme è l’*ichnographia*, la pianta. In greco *ichnos* significa “traccia”, “impronta”: se l’*ichnographia* è il disegno della traccia dell’architettura sul Suolo, quello che noi stiamo chiamando Campo è la rappresentazione del “divenire” del Suolo in una forma architettonica. Gilles Deleuze chiama questo tipo di divenire “territorializzazione” (Deleuze and Guattari, 1980). Dentro un Campo di fondazione,

differences between the Ground and the Field. The Field, as writes Agamben, is not simply a continuous and given space: in order to employ the Ground as a “foundation Field” for architecture, we have to transform the “smooth” space of the Ground in the “striated” space of the Field: the Forma Orbis. According to my hypothesis, this transformation is performed by the cartographic representations of the Ground oriented toward the architectural design (Pizzigoni, 2011). Only by striating the Ground the architecture can find its proper placing and only a striated Field is able to accommodate buildings. Thus the difference between Ground and Field is the representational status of the second one.

A very simple but important example of striated foundation Field is the contour map. The contour lines that connect points with equal elevation don’t exist in nature: they are the result of a conventional discretization of the space that reduces the continuum of the Ground in an alternate series of lines and plane surfaces. With the contour map the whole Ground becomes a single terracing system. This reduction transforms the whole surface of the Ground in a Field for the architecture.

*So, we will be never able to design a building if contemporarily we haven’t a Field on which we can design it. As a result, Vitruvius writes that the “arrangement” (*dispositio*) “includes the putting (*conlocatio*) of things in their proper places” (Vitruvio, I, I-II). But, how can we find the “proper place” of an architecture, if we don’t have available a representation of the place? Not coincidentally Vitruvius continues his text with the description of the forms of representation (in Greek *ideai*) appropriate to the character of the work. The first of these forms is the *ichnographia*, the groundplan. In Greek *ichnos* means “trace”: if the *ichnographia* is the drawing of the trace of architecture on the Ground, what we are calling Field is the representation of the “becoming” of the Ground in an*

linee vettoriali disegnano la somma integrale di tutte le figure architettoniche che il Suolo contiene.

Piranesi e la negazione del Campo

Manfredo Tafuri, nel suo saggio “Le strutture del linguaggio nella storia dell’architettura moderna” (Tafuri, 1968), descrive come nel Rinascimento i rapporti tra gli oggetti architettonici e la città erano resi possibili dall’idea di tipologia. Le architetture di Brunelleschi, Francesco di Giorgio, Alberti e gli altri architetti del Rinascimento, possono abitare lo spazio urbano per mezzo della tipologia, perché: “la struttura prospettica e unitaria del tipo, immersa nel tessuto antiprospectico della città medievale, funge da nucleo irradiante di valori assoluti, divenendo cardine di integrazione tra casualità e razionalità” (Tafuri, 1968, 18).

Lo spazio della città medievale è pensato come uno spazio negativo nel quale la strategia tipologica inserisce edifici in grado di introdurre nuove polarizzazioni. Questi edifici agiscono come poli di un Campo di risonanza e sono legati tra loro attraverso le relazioni tipologiche che vengono prodotte mediante la dimensione immateriale della memoria. Perciò la loro presenza nello spazio urbano non presuppone l’esistenza di un Campo – inteso come rappresentazione del Suolo – perché esse sono in grado di risuonare insieme agli altri membri della loro famiglia tipologica sono in virtù del fatto che lo spazio urbano viene considerato come una superficie neutra. Il tipo – dal greco *tupos*, l’impronta di uno stampo – “imprime” la sua forma all’interno di una dimensione immateriale, molto lontana del Campo dell’architettura.

Secondo Tafuri, questa prospettiva tipologica dell’architettura collassa con l’opera di Giovan Battista Piranesi: l’analisi che fa Tafuri dell’opera grafica di Piranesi – specialmente delle *Carceri* e di un altro famoso “Campo”, il *Campo Marzio* – mostra come l’assenza di un Campo, assenza che la dimensione tipologica presuppone, rende impossibile la fondazione dell’architettura. Le architetture del *Campo Marzio* crescono in uno spazio infinito e neutrale che nega

architectural form. Gilles Deleuze calls this kind of becoming “territorialization” (Deleuze and Guattari, 1980). On a foundation Field, vector lines draw the integral sum of all the architectural figures that the Ground contains.

Piranesi and the denial of the Field

Manfredo Tafuri, in his essay “Le strutture del linguaggio nella storia dell’architettura moderna” (Tafuri, 1968), describes how in the Renaissance age the relationships between the architectural objects and the city were made possible by the idea of typology. The architectures of Brunelleschi, Alberti, Francesco di Giorgio, and the others Renaissance architects, can inhabit the space of the city by means the medium of the typology, because: “la struttura prospettica e unitaria del tipo, immersa nel tessuto antiprospectico della città medievale, funge da nucleo irradiante di valori assoluti, divenendo cardine di integrazione tra casualità e razionalità” (Tafuri, 1968, 18).

*The space of the medieval city is thought as a negative space where the typological strategy inserts buildings capable of introducing new polarizations. Those buildings act as poles of a Field of resonance and are linked together by typological relationships which are produced through the immaterial dimension of the memory. Therefore their presence in the urban space doesn’t presume the existence of a Field - understood as representation of the Ground - because they are able to resonate with the others members of their typological family only insofar the urban space is considered as a neutral surface. Typology - from the Greek word *tupos*, the mark of a blow, then a stamp struck by a die - “prints” its shape within an immaterial dimension, very far away from the Field of the architecture.*

For Tafuri, this typological dimension of the architecture collapses with the works of Giovan Battista Piranesi: the Tafuri’s analysis of Piranesi’s

tutti gli altri spazi. Tafuri sottolinea come esse siano il prodotto della crisi della tipologia: “Il riscatto della mutevolezza della scena urbana tramite l’esaltazione dei suoi nodi, dei suoi frammenti di spazio, delle sue sovra strutture, implica infatti l’abbandono della tipologia come strumento di controllo razionale della città e la messa tra parentesi del problema relativo all’univocità del concetto di spazio” (Tafuri, 1980, 48)

Ma perché Piranesi sceglie il *Campo Marzio* con lo scopo di distruggere l’idea di tipologia? Come sostiene Tafuri, ciò che scompare nel *Campo Marzio* è lo stessa nozione di “luogo”: “Ciò che va posto subito in chiaro, è che tutto quel frazionare, distorcere, moltiplicare, scomporre, al di là delle reazioni emotive che può sollecitare, altro non è che una critica sistematica al concetto di luogo” (Tafuri, 1980, 86). Così, per Piranesi il *Campo Marzio dell’Antica Roma* non è un Campo. Piuttosto è la sola area pianeggiante di Roma: un luogo senza rilievi, delimitato dalle pendici dei colli e dai meandri del Tevere. Il disegno di Piranesi non mostra nessuna caratteristica orografica e l’intero sito è trattato come una pianura anche quando il disegno rappresenta le porzioni collinari della città. Infatti il *Campo Marzio* è un “campo magnetico omogeneo, intasato di oggetti tra loro estranei” (Tafuri, 1980, 48) nel quale i caratteri geomorfologici del sito della città – i colli e le valli – sono cancellati.

Piranesi si era confrontato con l’assenza del Campo anche nel suo *Parere su l’Architettura* (Piranesi 1765) dove aveva già sviluppato – o meglio “decostruito” – la teoria tipologica dell’origine dell’architettura, dalla capanna primitiva fino alla sua dissoluzione nella “piazza, campagna rasa”, dimostrando che la ricerca razionale delle origini conduce alla dissoluzione del corpo stesso dell’architettura. Ciò che Piranesi scopre alla fine del suo ragionamento è il Suolo, o meglio la coppia indecidibile “piazza/campagna”. Ma Piranesi, come gli architetti del Rinascimento, non può scorgere il Campo al di là del Suolo. Non esiste Campo in grado di ricevere e disporre le architetture di Piranesi. Le infinite variazioni tipologiche saturano

graphic works - especially the Carceri and another famous Field, the Campo Marzio - shows how the absence of a Field, absence that the typological dimension supposes, makes impossible founding the architecture. The architectures of Piranesi’s Campo Marzio grow in an infinite and neutral space that denies all the other spaces. Tafuri makes it a point that Piranesi’s architectures are the products of the crisis of the typology: “Il riscatto della mutevolezza della scena urbana tramite l’esaltazione dei suoi nodi, dei suoi frammenti di spazio, delle sue sovrastrutture, implica infatti l’abbandono della tipologia come strumento di controllo razionale della città e la messa tra parentesi del problema relativo all’univocità del concetto di spazio” (Tafuri, 1980, 48).

But, why Piranesi chooses the Campo Marzio in order to destroy the idea of typology?

As Tafuri argues, what disappears in the Campo Marzio is the notion of “place” itself: “Ciò che va posto subito in chiaro, è che tutto quel frazionare, distorcere, moltiplicare, scomporre, al di là delle reazioni emotive che può sollecitare, altro non è che una critica sistematica al concetto di luogo” (Tafuri, 1980, 86). So, for Piranesi the Campo Marzio dell’antica Roma isn’t a Field. It is the only real plain of Rome: a place without orography, delimited by the slopes of the hills and by the meanders of the Tevere river. The Piranesi’s Campo Marzio doesn’t show any orographic features and the whole site looks like a plain, also wherever the drawing represents the hilly parts of the city. Instead, as Tafuri writes, the Campo Marzio is a “campo magnetico omogeneo, intasato di oggetti tra loro estranei” (Tafuri, 1980, 48) within which the geomorphological features of the site of the city - the hills and the valleys - are erased.

Piranesi had faced the absence of the Field also in his Parere su l’Architettura (Piranesi 1765) where he had already developed – or better “deconstructed” - the typological theory of the origin

l'intero spazio urbano, ridotto ad una superficie semplice e passiva.

Paradossalmente, questa catastrofica esaltazione della superficie astratta del *Campo Marzio*, che rappresenta plasticamente cosa significa operare nella "campagna rasa" descritta nel *Parere*, è fortemente contraddetta dall'interesse scientifico di Piranesi nei confronti del mondo sotterraneo, delle fondazioni, delle caverne. Come sottolinea Teresa Stoppani, anche le *Carceri* possono essere interpretate come una rappresentazione simbolica di questa ricerca di un Campo "sotto" le architetture romane: "Far from gloomy, dark and enclosed, these vast and permeable underground spaces are connected to the monumental city above. With them Piranesi suggests that the true 'magnificence' of the Roman edifice resided in the structural and infrastructural works that supported the architecture of the city above" (Stoppani, 2013)

Piranesi è perciò preso in una contraddizione che si rifiuta di risolvere: mentre l'approccio tipologico non è più capace di organizzare la struttura urbana – perché la somma parossistica delle tipologie non è in grado di produrre nessun ordine – nello stesso tempo, mediante lo studio archeologico degli edifici romani, egli, alla ricerca di un Campo impossibile, esplora scientificamente il Suolo sopra il quale queste architetture furono costruite.

Romolo e l'invenzione del Campo

Ma, se accettiamo la distinzione tra Suolo e Campo, possiamo scoprire che il Campo che Piranesi invano stava cercando nel suolo di Roma, era già stato predisposto quando la città fu fondata. Senza necessariamente supporre l'esistenza storica di Romolo, le ricerche archeologiche di Andrea Carandini nel suolo del Palatino provano che nella seconda metà del VIII secolo A.C. fu realizzato un progetto deliberato che implicava trasformazioni architettoniche, politiche e religiose e che trasformava il precedente sistema di villaggi (Carandini, 1997). La mia ipotesi qui è che

of the architecture from the primitive hut until its dissolution in the "piazza, campagna rasa", demonstrating that the rational search of an origin leads to the dissolution of the body itself of the architecture. What he finds out at the end of his reasoning is the Ground, or better the indiscernible couple "piazza/campagna". But Piranesi, like the architects of the Renaissance, cannot sight the Field beyond the Ground. There is no Field able to receive and to collocate the Piranesi's architectures. The endless typological variations saturate the whole urban space, reduced to a simple and passive surface.

Paradoxically, this catastrophic exaltation of the abstract surface of the Campo Marzio, that plastically represents what it means to operate over the "campagna rasa" described in the "Parere", is strongly contradicted by the scientific interest of Piranesi about the underground world, the substructures, the caves. As Teresa Stoppani points out, also the Carceri can be interpreted as a symbolic representation of this search of a Field "under" the roman architectures: "Far from gloomy, dark and enclosed, these vast and permeable underground spaces are connected to the monumental city above. With them Piranesi suggests that the true 'magnificence' of the Roman edifice resided in the structural and infrastructural works that supported the architecture of the city above" (Stoppani, 2013).

Piranesi is therefore involved in a contradiction that he refuses to solve: on one hand the typological approach is no more able to organize the urban structure because the paroxystic sum of the typologies cannot produce any order, on the other hand, through the archaeological study of the roman buildings, he, attempting to find an impossible Field, scientifically explores the Ground above which these architectures were built.

Romulus and the invention of the Field

FORMA ORBIS. The foundation field of the architecture

Riccardo Palma FORMA ORBIS. Il campo di fondazione dell'architettura

la trasformazione dei caratteri geomorfologici del sito di Roma nelle architetture del nuovo insediamento. Il significato di questa trasformazione non è semplicemente simbolico – il piccolo luogo del *templum* che rappresenta il grande luogo della futura città – ma ha principalmente un valore operativo (fig. 2).

La leggenda della fondazione di Roma ci dice che Romolo, mediante il tracciamento del *templum* sopra il Palatino, ha anticipato il tracciamento delle mura della città lungo le pendici rocciose del colle. Così, la *Roma Quadrata* – una definizione comunemente impiegata dagli storici romani – significava sia la “quadratura” del recinto del *templum* stesso, sia la “quadratura” degli altri colli dell’insediamento. Oggi queste “quadrature” possono ancora essere ammirate, per esempio, nelle monumentali sostruzioni del Palatino o nelle altrettanto monumentali sostruzioni del Tempio del Divo Claudio sotto il colle Celio (fig. 3).

Il secondo dispositivo cartografico inaugurato dalla fondazione di Roma permise di trasformare la palude del *Velabro* nello spazio pubblico del *Foro Romano*. Prima che i templi, le basiliche, i palazzi e le *domus*, fossero costruiti, il Foro fu la prima vera architettura di Roma, la prima architettura pubblica della città: una semplice superficie calpestabile, ottenuta colmando la valle del *Velabro*.

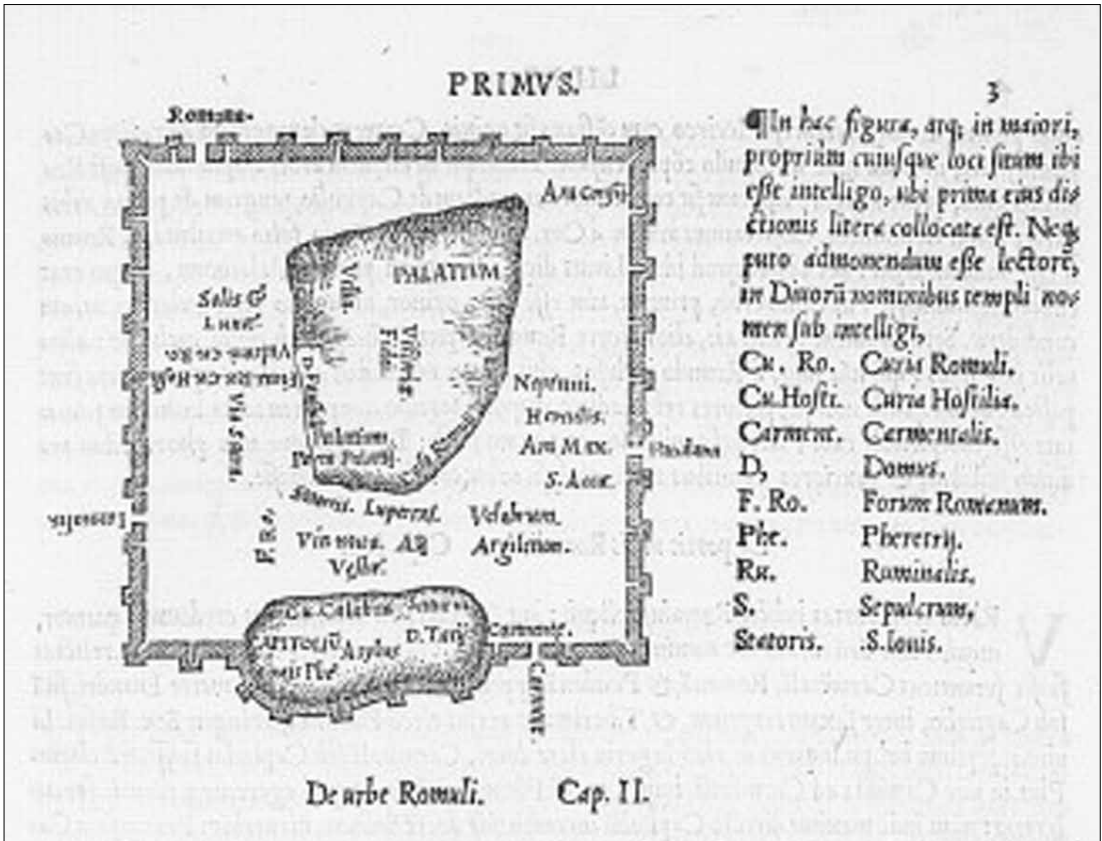
Questa trasformazione fu una vera trasfigurazione, ovvero un “cambiamento di stato”, dall’acqua alla pietra attraverso il quale una superficie costruita sostituisce (e nello stesso tempo rappresenta) l’acqua. Un’immagine indecidibile è stata prodotta: l’immagine astratta dell’acqua stagnante che appare come un solido e liscio basamento architettonico. Il piano del *Foro Romano* mette quindi in scena la trasformazione architettonica dell’ancestrale e indimenticabile immagine delle paludi primitive. Si tratta ancora una volta di una rappresentazione cartografica: come in una carta fatta di pietra, una serie di monumentali incisioni nella superficie del Foro – le voragini del *Lacus Curtius*, del *Lapis Niger*, della *Fons Giuturnae*, e di altri monumenti – ricorda costantemente, e perciò ripro-

ous system of confederated villages (Carandini, 1997). My hypothesis is that this project contains at least two cartographic devices which contributed to produce a foundation Field for the subsequent urban architectures (fig. 1).

The main act of the Etrurian rites of foundation, that Romulus has also practiced, consisted in the tracing of the templum in terrae, a rectangular fence, oriented following the cardinal points. From the templum the Augure used to observe the flight of the birds that indicated the “proper” site for the new city. The templum allowed the “becoming” of the natural Ground in an architectural Field, that is, it allowed the transformation of the geomorphological features of the site of Rome towards the architectures of the new settlement. The meaning of this transformation is not only symbolic - the little place of the templum that represents the big place of the future city - but it has mainly an operational value (fig. 2).

The legend of the foundation of Rome tells us that Romulus, by means of the tracing of the templum on the Palatino hill, has anticipated the tracing of the walls of the city all along the rocky slopes of the hill. So, the Roma Quadrata - a definition commonly employed by the roman historians - meant at the same time the “squaring” of the fence of the templum itself, the “squaring” of the Palatino hill and the “squaring” of the others hills of the settlement. Nowadays these “squaring” can be still admired, for instance, observing the monumental substructures of the Palatino or in the substructures of the Temple of Divo Claudio under the Celio hill (fig. 3).

The second cartographic device inaugurated by the foundation allowed to transform the Velabro marsh in the public space of the Foro Romano. Before being built the temples, the basiliche, the palaces and the domus, the Forum was the real first architecture of Rome, the first public architecture of the city: a simple walkable surface, ob-

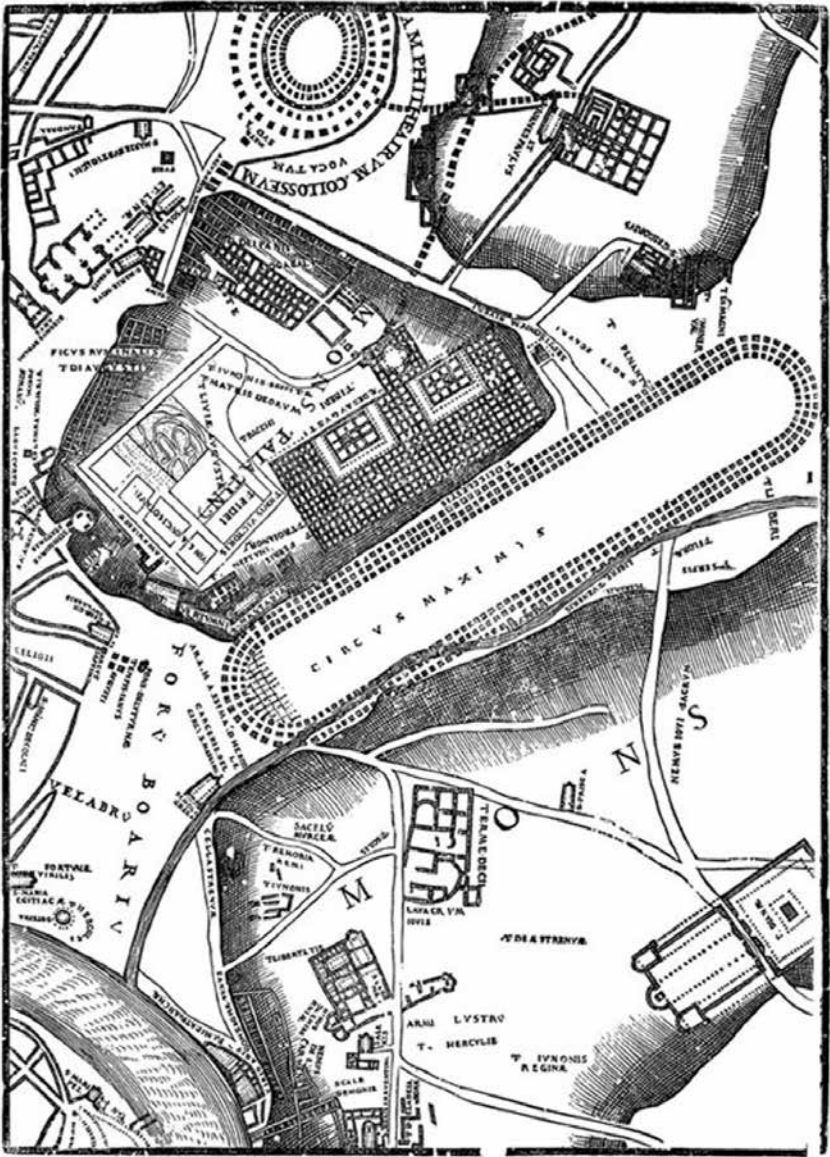


Sinistra / Left

2. La “quadratura” dei colli, in Marliani G. B. (1534),
Topographia antiquae Romae. Seb. Gryphum:
Lione / The “squaring” of the hills in Marliani G.
B. (1534), Topographia antiquae Romae. Seb.
Gryphum: Lione.

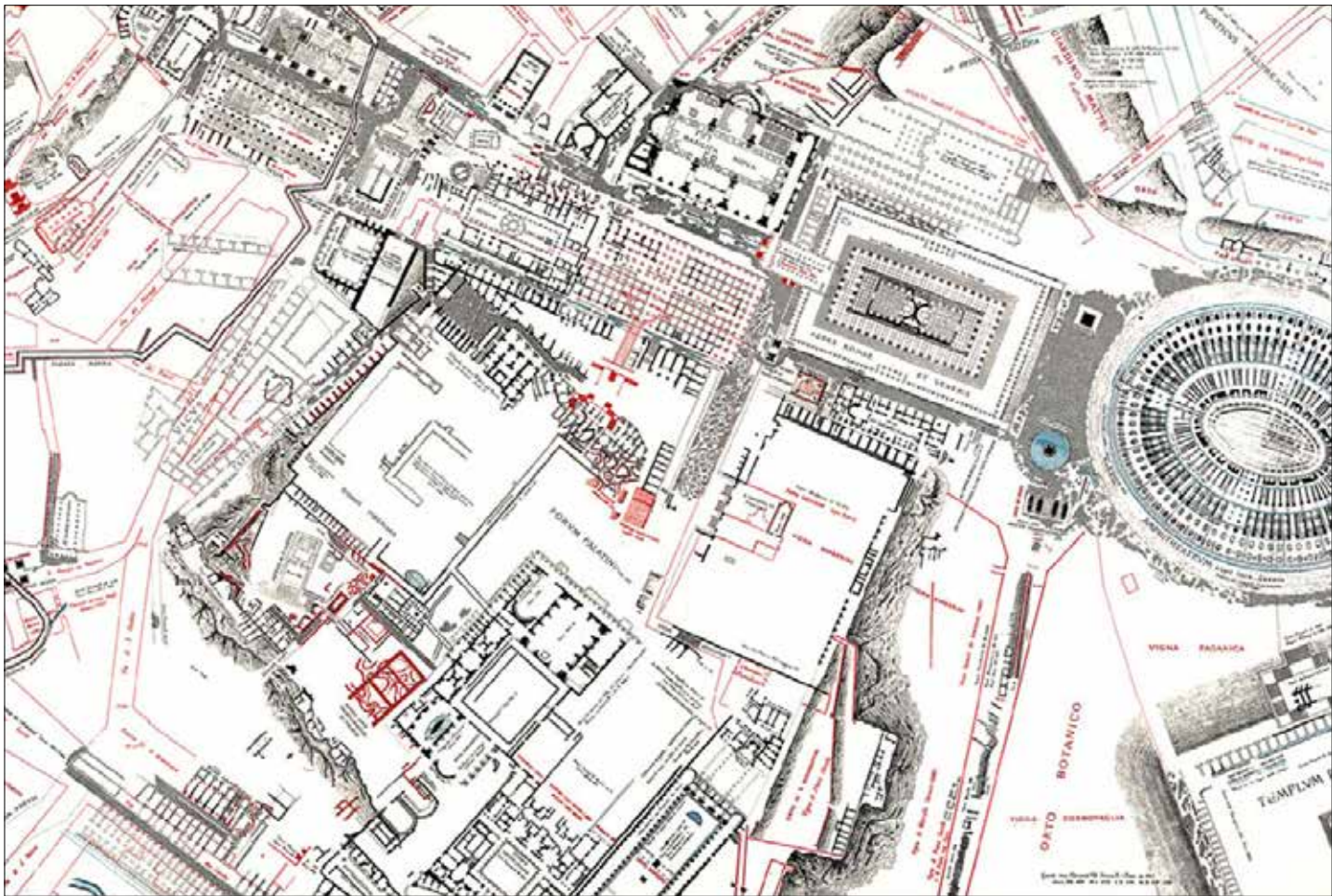
Destra / Right

3. Le pendici diventano muri, in Bufalini L. (1551),
Pianta di Roma / The slopes become walls in Bufali-
ni L. (1551), Pianta di Roma.



Riccardo Palma FORMA ORBIS. Il campo di fondazione dell'architettura

FORMA ORBIS. The foundation field of the architecture



4. Le paludi diventano basamenti, in Lanciani R. (1893-1901), *Forma Urbis Romae*. Hoepli: Milano / *The marshes become platforms in Lanciani R. (1893-1901), Forma Urbis Romae. Hoepli: Milano.*

duce incessantemente, l'ancestrale cancellazione della palude e la sua condizione di indecidibilità nei confronti dell'architettura dello spazio pubblico (fig. 4).

Come spiega Agamben “analogy intervenes in the dichotomies of logic [...] not to take them up into a higher synthesis but to transform them into a force field traversed by polar tensions, where (as in an electromagnetic field) their substantial identities evaporate” (Agamben, 2000). Perciò nel Campo di fondazione di Roma furono prodotte due coppie di figure indecidibili in grado di tradurre il sito naturale in un sistema di architettura. Esse sono il muro/pendice e il basamento/palude.

Per concludere, è forse possibile pensare che la fondazione non generi la città – il sito di Roma era

tained by filling the Velabro Valley.

This transformation was a real transfiguration, that is a “changing state”, from water to stone by means of which a built surface replaces (and in the same time represents) the water. An indiscernible image is been produced: the abstract and perfect image of the undisturbed slack water that looks like a solid and smooth architectonic surface. The floor of the Foro Romano represents the architectural translation of the ancestral and unforgettable image of the primitive marshes. It is once again a cartographic representation: like in a map made of stone, a series of monumental engravings in the surface of the Foro - the chasms of the Lacus Curtius, the Lapis Niger, the Fons Giuturnae, and

già abitato da una confederazione organizzata di villaggi quando Romolo fondò Roma – ma piuttosto che prima di tutto la fondazione sia un progetto in grado di produrre una nuova *Forma Orbis* per l'architettura. All'interno di questo Campo le dicotomie si presentano come indecidibili e la Terra “diviene” architettura mediante un'infinita trasformazione molecolare, basata sulle forze architettoniche che “striano” il sito: “What interests us in striation and smoothing are precisely the passages and combinations: how the forces at work within space continually striate it, and how in the course of its striation it develops other forces and emits new smooth spaces ...” (Deleuze, Guattari, 2005, 500).

others monuments – constantly remembers, and therefore incessantly reproduces, the ancestral erasure of the marsh and its indiscernibility towards the architecture of the public space (fig. 4).

As Agamben explains, “analogy intervenes in the dichotomies of logic [...] not to take them up into a higher synthesis but to transform them into a force field traversed by polar tensions, where (as in an electromagnetic field) their substantial identities evaporate” (Agamben, 2000). Thus in the Foundation Field of Rome were produced two couples of indiscernible figures, able to translate the natural site in a system of architectures. They are the slope/wall and the marsh/platform.

To sum, maybe it is possible to suppose that the foundation doesn't generate the city, because the site of Rome was already inhabited by an organized confederation of villages when the city was founded. But, first of all, we can argue that the foundation is that project that always produces a new Forma Orbis for the architecture. Within this Field the dichotomies become indiscernible and the Earth “becomes” architecture by means an endless molecular transformation, based on the architectural forces that “striate” the site: “What interests us in striation and smoothing are precisely the passages and combinations: how the forces at work within space continually striate it, and how in the course of its striation it develops other forces and emits new smooth spaces ...” (Deleuze, Guattari, 1980).

Bibliografia / Reference

Agamben, G. (2000). *What is a Paradigm?* In Agamben G., *The signature of All Things*. New York: Zone Books.

Bufalini, L. (1551). *Pianta di Roma*.

Carandini, A. (1997). *La nascita di Roma. Dèi, Iari eroi e uomini all'alba di una civiltà*. Einaudi: Torino.

Deleuze G., Guattari F. (2005). *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. The University of Minnesota Press: Minneapolis [Deleuze G., Guattari F. (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Les Editions de Minuit: Paris].

Lanciani, R. (1893-1901). *Forma Urbis Romae*. Hoepli: Milano.

Marliani, G. B. (1534). *Topographia antiquae Romae*. Seb. Gryphium: Lione.

Piranesi, G. B. (1765). *Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe, Inserita nel Supplemento dell'istessa Gazzetta stampata Dimanche 4 Novembre MDCCLXV. E Parere su l'Architettura, con una Prefazione ad uno nuovo Trattato della introduzione e del progresso delle belle arti in Europa ne' tempi antichi*. Roma.

Pizzigoni, A. (2011). *Il luogo: spazio cartografico e dispositivi del progetto*. In Motta G., Pizzigoni A., *La Nuova Griglia Politecnica. Architettura e macchina di progetto*. Franco Angeli: Milano, 223-266.

Stoppani, T. (2013). *Material and Critical: Piranesi's Erasures*. In Wingham I. (ed.), *Mobility of the Line. Art, Architecture, Design*. Birkhäuser: Basel, 234-246.

Tafuri, M. (1968). *Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna*. In Locatelli A. (ed.), *Teoria della progettazione architettonica*. Dedalo: Bari, 13-30.

Tafuri, M. (1980). *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Einaudi: Torino [Tafuri M. (1987), *The sphere and the labyrinth*. The MIT Press: Cambridge Massachusetts, London].

Vitruvio Pollione M., *De Architectura*.



Riccardo Palma FORMA ORBIS. Il campo di fondazione dell'architettura

Riccardo Palma è Dottore di ricerca in Composizione architettonica e urbana ed è Professore Associato presso il Politecnico di Torino.

Riccardo Palma is PhD in Architectural and Urban Composition and Associate Professor of Architectural Design at the Polytechnic of Turin.

FORMA ORBIS. The foundation field of the architecture

Manuela Schirra

CHARLES CORREA E IL MANDALA. UN ALTRO *MINDSET*

Abstract

A partire dall'*hyper-local* Correa intercetta l'innovazione e lascia la sua *lectio*. "Usando con disinvoltura l'antico *mandala* come base per un edificio contemporaneo, è possibile arrivare ad un concetto completamente nuovo di organizzazione di sequenze spaziali". * Un dispositivo reiterato e da reiterare secondo un sistema di 'mondi di mondi', sviluppato secondo la tecnica del 'incastro' e fondato sul presupposto del 'vuoto' come organizzatore e generatore spaziale.

* Correa, C. (2009). *A Place in the Shade. The New Landscape and other essays*. New Dehli: Ed. Penguin, 79.

Una formazione di architetto all'Università del Michigan e al MIT una tesi di master dal titolo "You and your Neighbourhood" nel 1955. Sono gli anni di Stirling, degli Smithson e del Team 10. Poi la decisione di ritornare in India e di aprire lo studio a Mumbai nel 1958. Le prime realizzazioni e la consapevolezza che era tutto ancora da fare. L'India e in generale l'Oriente dovevano essere traghettati nel mondo moderno che l'Occidente aveva imposto e l'architettura era uno dei mezzi. Si trattava di intendere i valori della propria cultura e trasporli in quell'ondata di uniformato modernismo che aveva invaso il mondo.

Nel 1985 Correa è nominato Presidente della Commissione Nazionale di Urbanismo da Rajiv Gandhi. Nel 1986 a Bombay cura un'esibizione manifesto del-

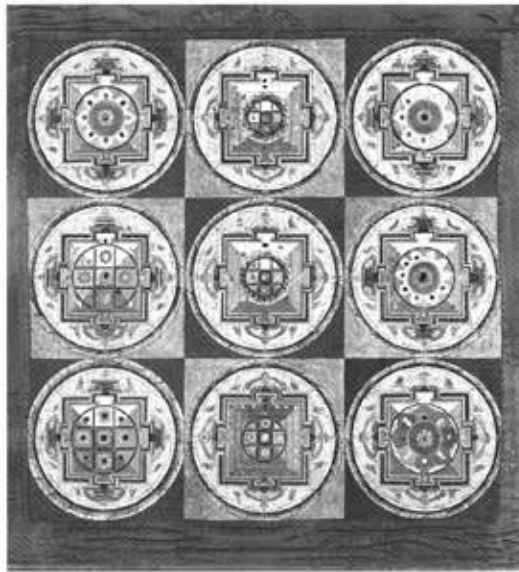
CHARLES CORREA AND THE MANDALA. ANOTHER MINDSET

Abstract:

Starting from the *hyper-local* Charles Correa intuit the innovation and leaves his *lectio*. "Using the ancient *mandala* as the freewheeling basis of a contemporary building, made possible a completely new way of structuring spatial sequences, unlike anything else we had done before". * It is a device repeated and to reiterate according to a system of 'worlds of worlds', developed using the technique of the 'interlock' and based on the premise of the 'void' as an organizer and generator of the space.

* Correa, C. (2009). *A Place in the Shade. The New Landscape and other essays*. New Dehli: Ed. Penguin, 79.

Correa received a degree in architecture from the University of Michigan and a master's degree from the MIT with a thesis entitled "You and your Neighbourhood" in 1955. These were the years of Stirling, of Smithson and Team 10. After that he decided to return to India and to begin his own architectural practice in Mumbai in 1958. He received the first achievements and he realizes that it was all to be done. India and in general the East had to be led in the "modern" world that the West had imposed and architecture was one of the means. It was about understanding the values of its own culture and transpose them into the wave

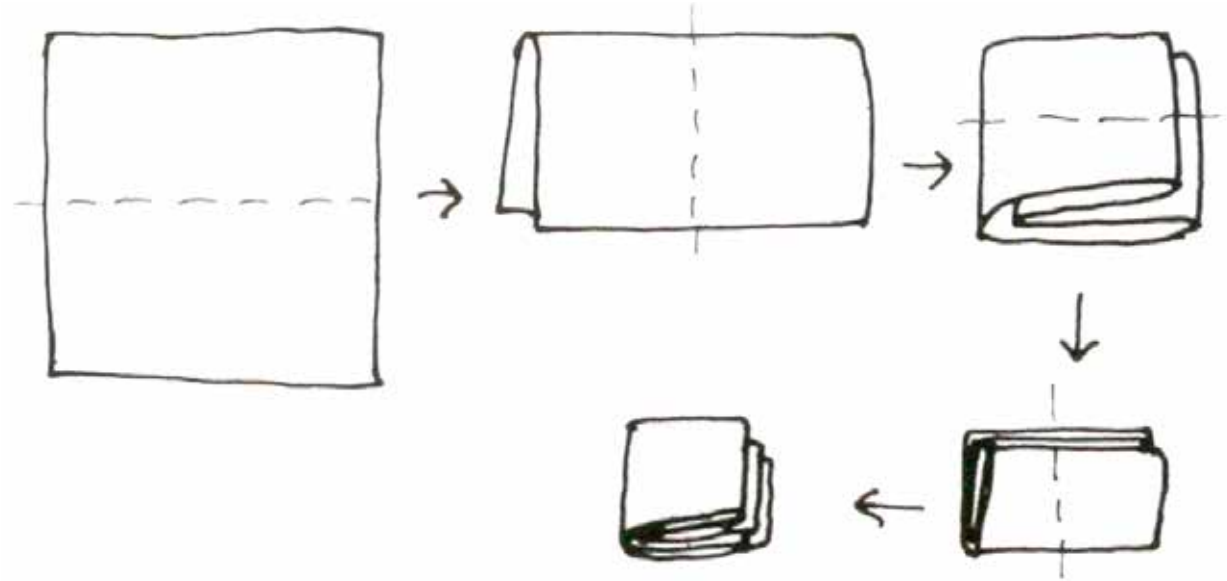


Sinistra / Left

1. Tanka composizione di mandala (Nepal, XIX sec. d.C.), configurazioni sempre diverse, progressive e compresenti. Da: Rawson, P. (1978). *The Art of Tantra*. London: Ed. Thames & Hudson, 75 / *Tanka, mandalas composition (Nepal, c. 19th century); a series of various configurations, progressive and compresent*. Image source: Rawson, P. (1978). *The Art of Tantra*. London: Ed. Thames & Hudson, 75.

Destra / Right

2. Schizzo interpretativo della complessità del mandala di Charles Correa. Courtesy Charles Correa Archive / *Sketch of Charles Correa interpreting the complexity of the mandala*. courtesy Charles Correa Archive



la cultura indiana atta a consapevolizzare opinione pubblica, politica e committenza. Il titolo della mostra è "Vistara – the architecture of India".

Chiave di lettura dell'esposizione è il *mandala*.

I *mandala* sono psicocoscogrammi indo-tibetani, proiezioni geometriche piane della complessità del cosmo (Fig. 1). Un disegno bidimensionale che progressivamente si scompone e si articola, reiterando figure nelle figure, come in un gioco di scatole cinesi (Fig. 2).

Estrema razionalità, rappresentata dalla figura prima del quadrato o del cerchio, integrata a libero flusso del pensiero o caos. È intelletto e psiche, *yin* e *yang*, due cose inscindibili nella concezione indiana. Perché "in India l'intelletto non ha mai così prevalso da sovrapporsi alle facoltà dell'anima e distaccarsene in modo da provocare la pericolosa scissione tra sé medesimo e la psiche, che è la malattia di cui soffre l'Occidente", mentre l'Occidente "ha coniato una parola nuova, insolita nella storia del pensiero umano: la parola 'intellettuale', quasi che sia possibile un tipo d'uomo ridotto a puro intelletto."¹ Una evidente conseguenza dell'Illuminismo.

Attento al panorama contemporaneo dell'architettura

of standardized modernism that had invaded the world.

In 1985 Correa was appointed as the President of the National Commission of Urbanism by Rajiv Gandhi. In 1986 in Bombay he curated an exhibition that was a manifesto of Indian culture, designed to empower public opinion, politics and patronage. The title was "Vistara - the Architecture of India." The mandala is the key to its understanding.

Mandalas are psychocoscograms Indo-Tibetan, geometrical and flat projections that try to synthesize the complexity of the cosmos into a singular diagram (Fig. 1). It is a two-dimensional drawing that progressively dissects and articulates this complexity by reiterating figures within figures, almost like that in a game of Chinese boxes (Fig. 2).

It is extreme rationality, represented by the basic shapes like square or circle, integrated with the free flow of thoughts or chaos. It is intellect and psyche, *yin* and *yang*, the two are inseparable in the Indian conception. Because "in India intellect has never prevailed so as to overlap at faculties

Manuela Schirra CHARLES CORREA E IL MANDALA. Un altro *mindset*

CHARLES CORREA AND THE MANDALA. Another *mindset*

tura, nell'*hyper-local* Correa intercetta l'innovazione. "Usando con disinvoltura l'antico *mandala* come base per un edificio contemporaneo, è possibile arrivare ad un concetto completamente nuovo di organizzazione di sequenze spaziali"².

Charles Correa è il primo progettista a sperimentare, con linguaggio e programma contemporanei, questo dispositivo. Astruendo le regole mandaliche dell'architettura della storia indiana (Figg. 3,4) e rileggendo quelle tramandate nelle varie forme d'arte, ha definito un'architettura unica nel suo genere (Fig. 5). Un operato che, bisogna darne atto, ha contribuito notevolmente a buona parte dell'architettura orientale contemporanea, fondata su ambiguità, complementarità e compresenza, principi classici della cultura buddista e induista.³

Al *mandala* si sposano perfettamente anche le parole che Focillon esprime rispetto alle combinazioni geometriche nell'ornamento musulmano: "sembran prodotte da un ragionamento matematico; stabilite col calcolo; riducibili a schemi di grande aridità. Eppure, tra quelle rigide guide, una specie di febbre preme e moltiplica le figure; uno strano genio della complicazione aggroviglia, rigira, decompone e ricompone il loro labirinto. La loro stessa immobilità balena di metamorfosi, giacché ognuna d'esse potendosi leggere in vari modi, secondo i pieni, secondo i vuoti, secondo gli assi verticali o diagonali, nasconde e rivela il segreto e la realtà di possibilità numerose."⁴

Mandala dunque come dispositivo spaziale contemporaneamente applicabile in pianta e sezione, garanzia per il controllo di sequenze complesse. Dispositivo geometrico e approccio mentale, ordine e disposizione, che Correa⁵ applica secondo tre temi fondamentali: il tema del 'vuoto', il tema del 'incastro' e il tema dei 'mondi di mondi'.

Il 'vuoto' è di per sé il tema fondamentale del *mandala*. Assume solitamente una posizione centrale nella composizione. È luogo comune di condivisione e scambio, vero e proprio aggregatore spaziale, fulcro attorno al quale si complementa il costruito e spazio

of the soul and detach them so as to cause a dangerous split between the self and the psyche, which is the disease that afflicts the West", while the West "has coined a new word, unusual in the history of human thought: the word 'intellectual', as if it is possible that a man can be reduced to pure intellect."¹ This is an evident consequence of the Enlightenment. Watchful of the contemporary architectural scene and starting from the hyper-local Correa intuit the innovation. "Using the ancient mandala as the freewheeling basis of a contemporary building, made possible a completely new way of structuring spatial sequences, unlike anything else we had done before"².

Charles Correa is the first architect who experiments the device of mandala with contemporary language and program. Abstracting the rules from the architecture of Indian history (Figg. 3,4) and rereading those handed down in the various art forms, he has defined a unique architecture (Fig. 5). It is a work that has influenced a significant part of oriental contemporary architecture. An architecture founded on the tenet of ambiguity, complementarity and compresence, extracted from the principles of Buddhist and Hindu culture.³

Focillon's words about the geometric combinations of Moslem ornament match perfectly to the idea of mandala: "These combinations are produced by mathematical reasoning. They are based upon cold calculation; they are reducible to patterns of the utmost aridity. But deep within them, a sort of fever seems to goad on and to multiply the shapes; some mysterious genius of complication interlocks, enfolds, disorganizes, and reorganizes the entire labyrinth. Their very immobility sparkles with metamorphoses. Whether they be read as voids or as solids, as vertical axes or as diagonals, each one of them both withholds the secret and exposes the reality of an immense number of possibilities."⁴

Mandala as spatial device therefore is applica-

Manuela Schirra CHARLES CORREA E IL MANDALA. Un altro *mindset*

CHARLES CORREA AND THE MANDALA. Another mindset

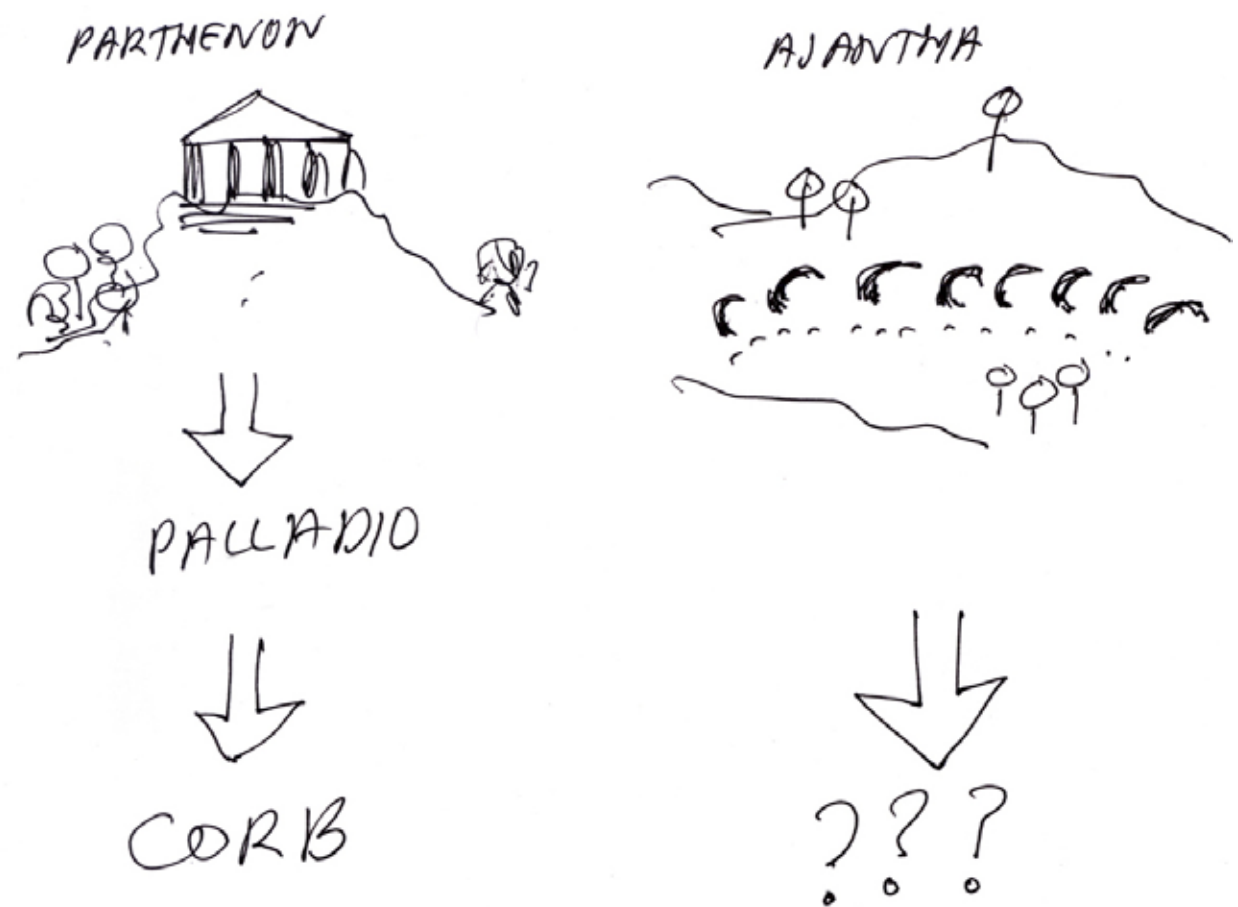


3, 4. Pozzi di Adalaj, Ahmedabad (XV sec. d.C.), esterno e interno. Complessità spaziali che diventano comprensibili, e in qualche modo scontate, se usiamo il mandala come chiave di lettura / *Adalaj Wells, Ahmedabad (c. 15th century); exterior and interior views. The spatial complexity is understandable, and somewhat obvious if we use the mandala as reading key.*



Manuela Schirra CHARLES CORREA E IL MANDALA. Un altro *mindset*

CHARLES CORREA AND THE MANDALA. Another *mindset*



5. Partenone e Grotte di Ajanta. Uno schema di C.C. che interpreta il rapporto tra architettura e mondo circostante nella visione occidentale a sx e nella visione orientale indiana a dx. Da un lato sovrapposizione, dall'altro inserimento. Un'inserimento che avviene per mezzo dello scavo, e quindi del disegno di vuoto. courtesy Charles Correa Archive / *Parthenon and Ajanta caves. A diagram of C.C. interpreting the relationship between architecture and the surrounding world in the Western view on the left and in the Indian view on the right. From one side overlapping and in the other inclusion. An inclusion which takes place by means of excavation, and then by the forming of the void.* courtesy Charles Correa Archive

principale dell'opera. *The tree of life*, parafrasando Correa, del quale se ne intende l'importanza citando un detto indiano secondo cui ogni progettista deve completare solo il sessanta per cento del suo edificio e lasciarne il restante quaranta a Dio⁶.

L' 'incastro' è la tecnica con la quale assume definizione il *mandala*. È un metodo di complessità compulsiva, che ha vita grazie a quelle condizioni di compresenza e ambiguità, che nel mindset orientale fanno sì che tutto esista e tutto abbia un proprio ruolo. "All co-existing in an easy and natural pluralism"⁷.

Così il percorso labirintico delle simbologie giainiste prende forma nello spazio e si struttura in *tree of life* governando l'incastro dei pieni e disegnando i luoghi in pianta e sezione.

I 'mondi di mondi' invece ci illuminano rispetto a quella *forma mentis* che concepisce quel sottile ma

ble simultaneously in plan as well as section, warranting the control of complex sequences. Geometric device and mindset, order and disposition, which Correa⁵ applies according to three basic themes: the theme of the 'void', the theme of the 'interlock' and the theme of the 'worlds of worlds'.

The 'void' itself is the fundamental theme of the mandala. Usually it assumes a central position in the composition. It is a common place for sharing and exchange, an effective aggregator space, the fulcrum around which complementary spaces of the building are organized, and therefore the main space. The importance of "The tree of life", to paraphrase Correa, is evident considering the Indian saying whereby each architect has to construct only sixty percent of its building and leave the remaining forty to God⁶.

Manuela Schirra CHARLES CORREA E IL MANDALA. Un altro *mindset*

CHARLES CORREA AND THE MANDALA. Another *mindset*



Sinistra / Left

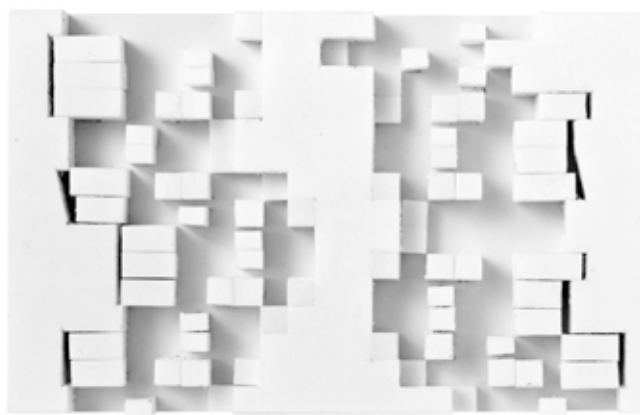
6. Previ Lima Housing (1969). courtesy Charles Correa Archive / *Previ Lima Housing (1969). courtesy Charles Correa Archive*

Centro / Central

7. Volume di vuoto. In Previ il vuoto disegna il pieno, e vuoto e pieno sono in un rapporto di 1:1. (modello in scala 1:200) / *The volume of void. In Previ the void defines the solid and void and solid are in a ratio of 1:1. (model 1:200)*

Destra / Right

8. Il volume di pieno, al centro la community way, sulla quale si affacciano gli alloggi, agli estremi la strada carraia che serve i singoli alloggi. (modello in scala 1:200) / *The volume of solid. At the center the community way, which is surrounded by dwellings. At the extremes the carriage way serving each house. (model 1:200)*



infinito equilibrio di compresenze. Scatole di scatole, pieghe di pieghe. Perché nel *mandala* persino il 'vuoto' non è un volume unico, ma soggetto a diverse gradazioni: vuoto, supervuoto, grande vuoto e vuoto assoluto. I 'mondi di mondi' ci conducono in un continuo e tentacolare susseguirsi di salti di scala. Ogni cambio scala è un tuffo in un nuovo mondo, allora anche il singolo dettaglio rappresenta un mondo ed è, a sua volta, contenitore di altri mondi. Così l'opera architettonica è solo una tessera di un mondo di dimensioni maggiori. Opera a misura d'uomo e contemporaneamente a misura della collettività intera, dove si definiscono e si articolano i differenti e progressivi gradi di intimità, secondo un sistema nel quale i vari ambienti dialogano tra di loro per mezzo di una continuità regolata da un attento lavoro di aperture sulle superfici di confine, veri e propri diaframmi, regolatori di luce, aria e riservatezza.

Quattro i passi significativi nell'opera dell'autore per intendere la teoria del *mandala* e le sue possibili applicazioni.

Per mezzo di questo dispositivo e ispirandosi ai pols di Ahmedabad, così simili all'idea di casa cho-rizo, Correa disegna la sua proposta per il concorso di Previ Lima Housing (1968). Un sistema di low-rise, high density e compact housing nel quale il vuoto, *the community way*, è elemento principale della composizione e compositore spaziale attorno al quale si

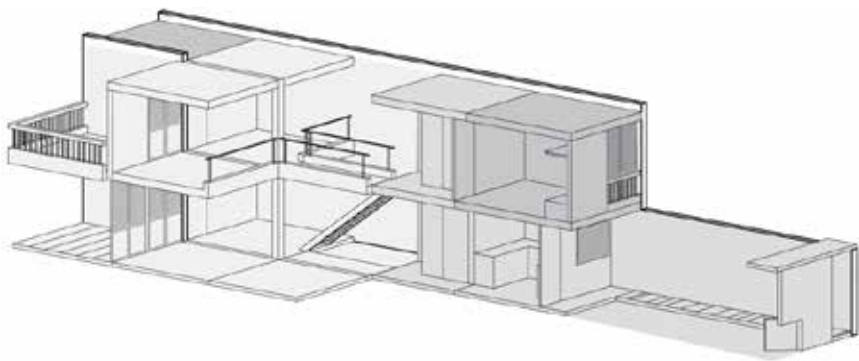
The 'interlock' is the technique through which the mandala assumes definition. It is a method of compulsive complexity, a result of the oriental mindset conditions of coexistence and ambiguity, guaranteeing that everything is in place and everything has a role. "All co-existing in an easy and natural pluralism"⁷. Thus the labyrinthine path in the Jain symbological tradition takes shape in the space and structure of "The tree of life" ruling the interlocking of solids and drawing the places in plan and section.

The 'worlds of worlds' instead enlightens us about the mindset that conceives the subtle but infinite balance of compresences. Boxes of boxes, folds of folds. In the mandala even the void is not a unique volume, but subject to different degrees: void, super-void, great void and the absolute void. The 'worlds of worlds' leads us in a continuous and sprawling series of leaps in scale. Each change in scale is a plunge into a new world. Then the single detail is a world and is, in turn, the container of other worlds. Thus the architectural work is just one of the pieces of a larger world. It is a work on a human scale, and at the same time, at the scale of the entire community. It is a system through which different, and progressive, degrees of intimacy are defined and articulated, where the various rooms communicate with each other by means of a continuity, regulated by

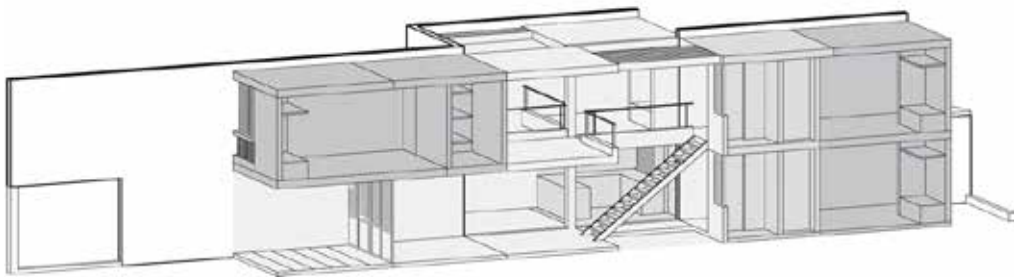
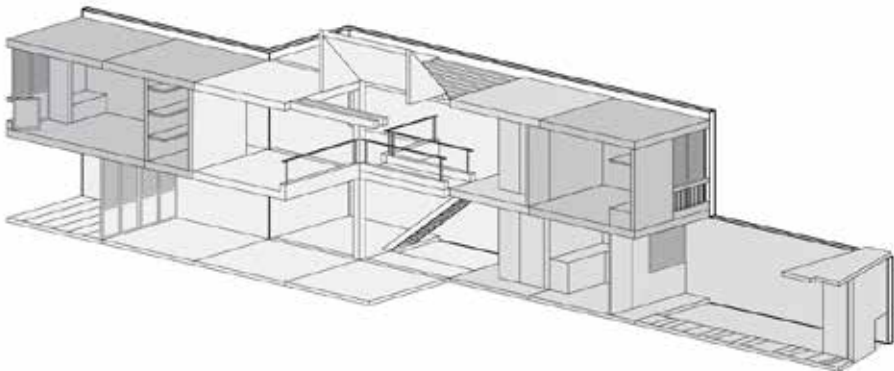
Manuela Schirra

CHARLES CORREA E IL MANDALA. Un altro *mindset*

CHARLES CORREA AND THE MANDALA. Another *mindset*



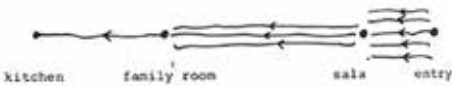
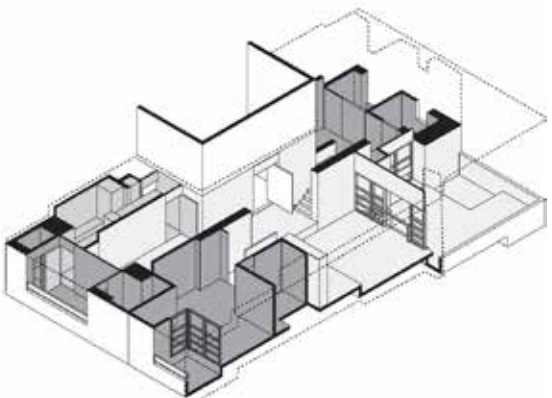
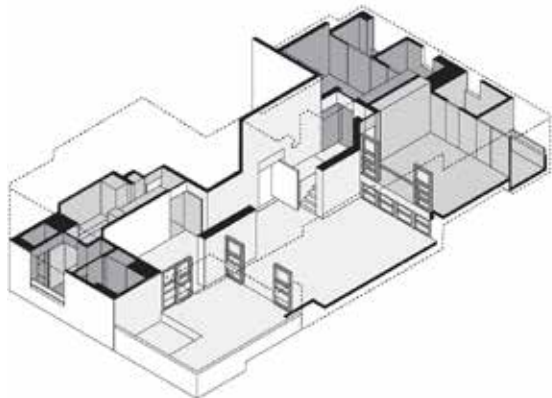
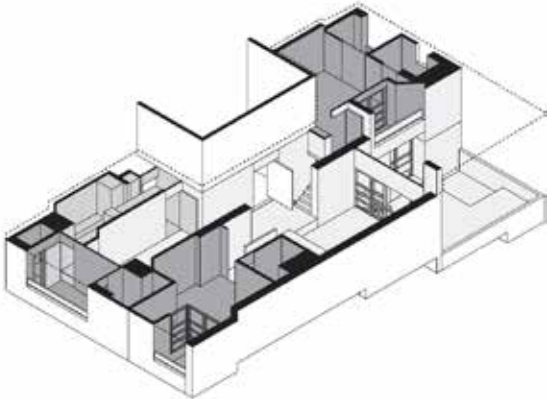
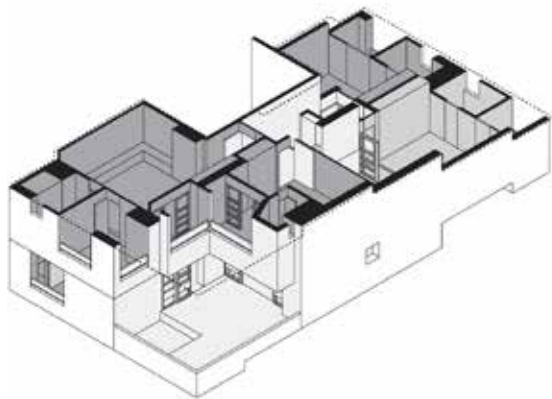
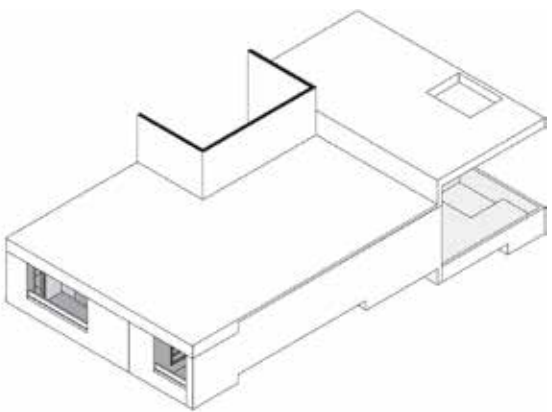
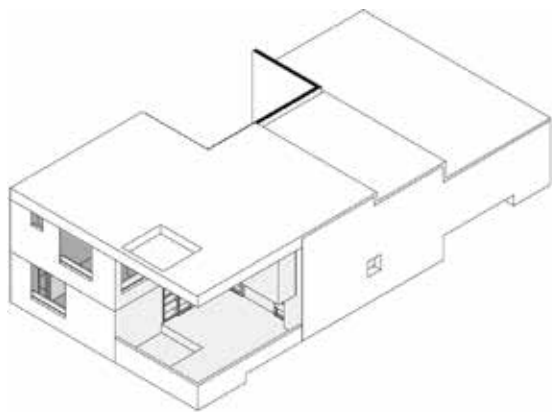
9. Previ Lima (1969). Il vuoto organizzatore spaziale all'interno dei singoli alloggi e gradi progressivi di intimità / *Previ Lima (1969). The void, the spatial organizer in each dwelling, and the progressive degrees of intimacy*



Manuela Schirra CHARLES CORREA E IL MANDALA. Un altro *mindset*

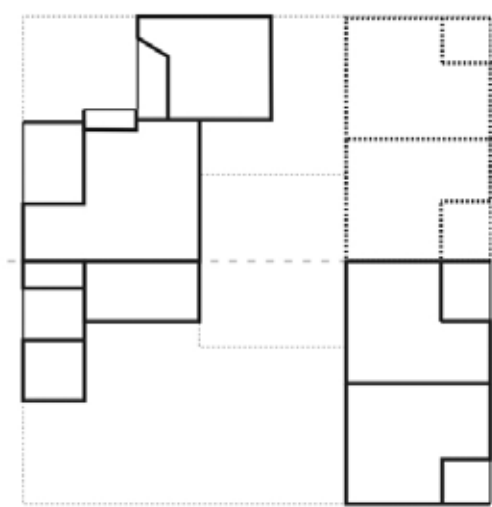
CHARLES CORREA AND THE MANDALA. Another *mindset*

10. Kanchanjunga Apartments (1970-1983). Il vuoto organizzatore spaziale all'interno dei singoli alloggi e gradi progressivi di intimità. / *Kanchanjunga Apartments (1970-1983). The void as the spatial organizer in each dwelling, and the progressive degrees of intimacy.*



Manuela Schirra CHARLES CORREA E IL MANDALA. Un altro *mindset*

CHARLES CORREA AND THE MANDALA. Another *mindset*



Sinistra / *Left*

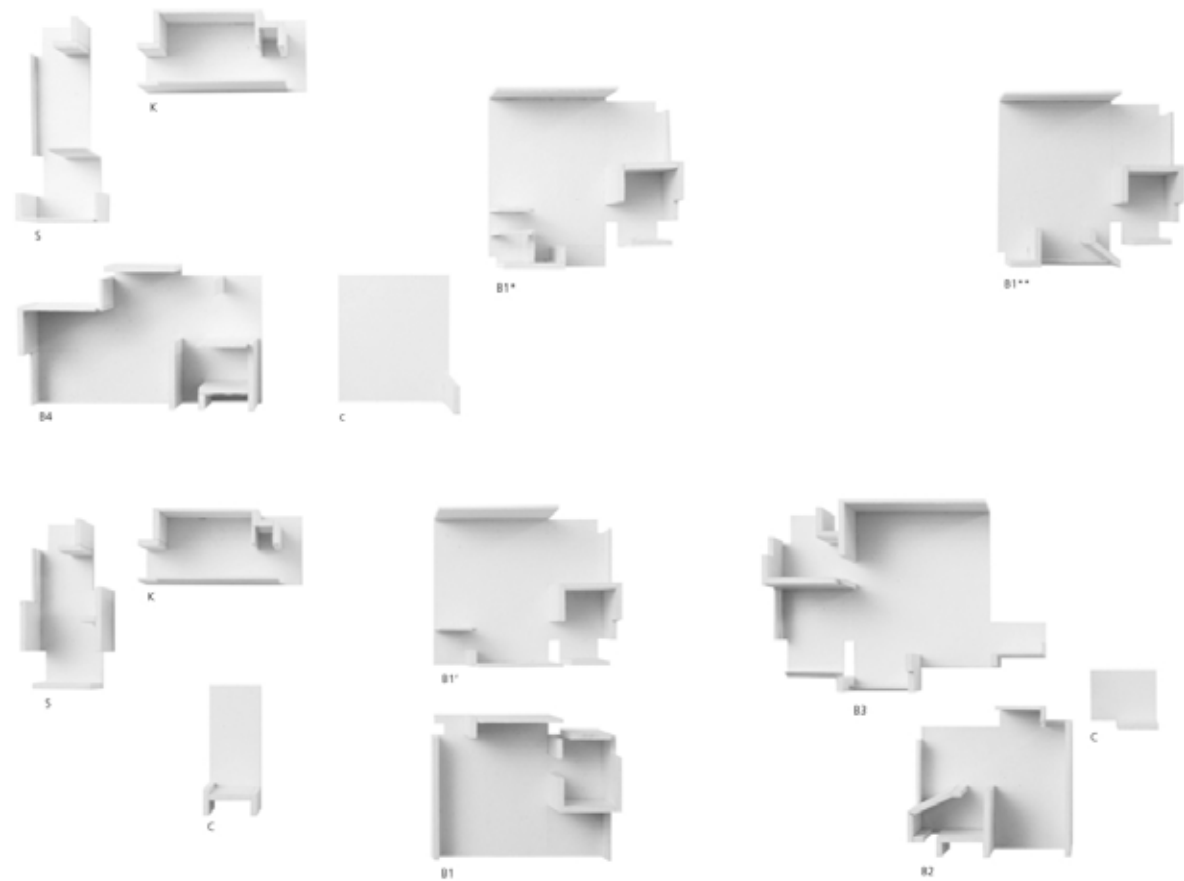
11. Schema interpretativo della disposizione dei luoghi (stanze) nella planimetria di Kanchanjunga / *Diagram interpreting the disposition of places (rooms) in the plan of Kanchanjunga.*

Destra / *Right*

12. Le due principali tipologie di alloggio in Kanchanjunga. ‘Mondi di mondi’, ‘incastrati’ e ‘vuoto’ come tree of life. (modello scala 1:50) / *The two main types of dwellings in Kanchanjunga. ‘Worlds of worlds’, ‘interlocks’ and the ‘void’ as the tree of life. (model 1:50)*

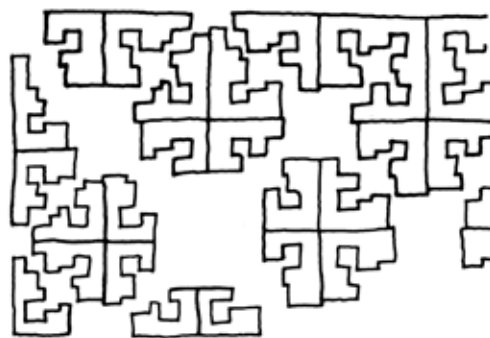
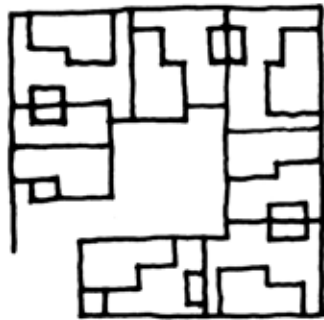
A finaco / *Near*

13. ‘Mondi di mondi’. Le stanze dei due alloggi nel modello dell’immagine precedente / *‘Worlds of worlds’. The rooms of the two dwellings in the model of the previous image.*



Manuela Schirra CHARLES CORREA E IL MANDALA. Un altro *mindset*

CHARLES CORREA AND THE MANDALA. Another *mindset*



14. Belapur Housing (1983-86), teorie di mandala a scala urbana. Schizzi di C.C. courtesy Charles Correa Archive / *Belapur Housing (1983-86). Theories of mandala on an urban scale. Sketches of C.C. courtesy Charles Correa Archive*

aggregano gli alloggi, a loro volta organizzati attorno al 'vuoto' spaziale della corte interna secondo gradi progressivi di intimità. Un 'vuoto' la cui forma trae spunto dalla sezione di Villa Shodan (1951-56, L.C., Ahmedabad) e che grazie alla sua conformazione spaziale che è data dal susseguirsi di differenti sezioni di aria, diventa anche protagonista nella sostenibilità climatica della forma, inducendo una ventilazione naturale continua contro l'umidità invernale o l'afa estiva. (Figg. 6-9)

E sempre per mezzo dello stesso dispositivo Correa realizza il progetto di Kanchanjunga Apartments (1970-83), una torre di ville sovrapposte, un'isola verticale nella *maximum city* (Figg. 10-13). Fino all'applicazione delle teorie del *mandala* anche a scala urbana nel progetto di Belapur Housing (1983-86) (Fig. 14). Per arrivare alle architetture monumentali e fortemente simboliche del Vidhan Bhavan (1980-96) e del JKK (1986-91), dove la composizione della singola cellula è di chiaro rimando alle Texas House (1954-63) di Hejduk, anche se il grado di variazione e complessità compositiva che Correa riesce a raggiungere rimane sorprendente e unico (Fig. 15).

La lectio per una possibile applicazione nell'attualità dei processi di sviluppo urbano di tale teoria è suggerita da Correa stesso, a noi il compito di interpretarla.

La questione è nella differenza concettuale di "trasfer e transformation" già indicata da Wright, e prima ancora da Sullivan. "Così l'architettura non deve meramente trasferire immagini (indifferentemente se di origine locale o meno), ma deve trasformarle reinventandole"⁸, anche perché "un'attenzione esagerata al passato fa dell'architettura un'arte passiva. E il passivo si converte in parodia, un pasticcio, come la postmodernità."⁹ E poi "trasferire debilita la società, mentre la trasformazione la rinnova e la rinforza", nonostante in realtà entrambe le maniere funzionino, e a dirla tutta la società accetta più facilmente e di gran lunga il trasferimento.¹⁰

Ad ogni modo Charles Correa ribadisce più volte

a careful openings on bounding surfaces, effective diaphragms that are regulators of light, air and privacy.

Four significant steps can be identified in the work of the author to understand the theory of the mandala and its possible applications.

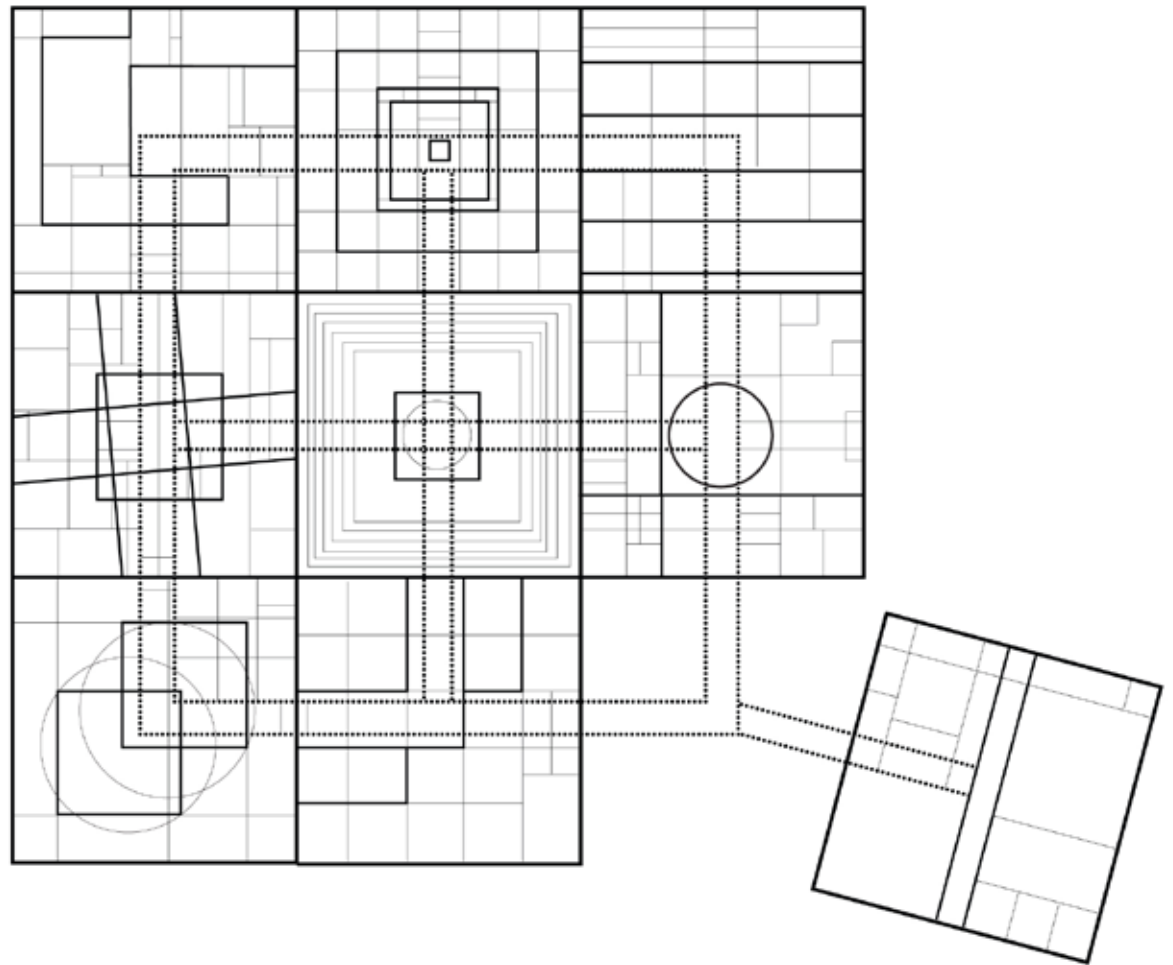
Using this device, and taking inspiration from the plans of Ahmedabad, so similar to the idea of the chorizo house, Correa draws his proposal for the contest Previ Lima Housing (1968). It is a system of low-rise, high-density and compact housing where the void, the community way, is the main element of the composition and is the space composer around which the dwellings aggregate. And each dwelling is organized in turn around the empty space of the courtyard according to the progressive degrees of intimacy. A void whose shape is inspired by the section of Villa Shodan (1951-56, LC, Ahmedabad). And a void complements its spatial form that is given by a succession of different sections of the air, is also starring in the bioclimatic sustainability, causing a natural ventilation, thus keeping against winter humidity or the summer mugginess. (Figg. 6-9)

Still using the same device Correa realizes the project of Kanchanjunga Apartments (1970-83) – a tower of stacked villas, a vertical island in the "maximum city" (Figg. 10-13). Further, he applies the mandala's theories at the urban scale in the Belapur Housing plan (1983-86) (Fig. 14). And then in the monumental architecture and highly symbolic architecture of the Vidhan Bhavan (1980-96) and the JKK (1986-91), where the composition of the single cell is a visible reference to the Texas House (1954-63) of Hejduk, although the degree of variation and compositional complexity that Correa attains remains surprising and unique (Fig. 15).

The lectio for a possible application in current processes of urban development of this theory is

Manuela Schirra CHARLES CORREA E IL MANDALA. Un altro *mindset*

CHARLES CORREA AND THE MANDALA. Another *mindset*



15. JKK, Jaipur (1986-91). Centro per le arti e gli artigianati, un'architettura monumentale e fortemente simbolica a servizio della città. Schema interpretativo della planimetria di progetto. / *JKK, Jaipur (1986-91). Center for arts and crafts, a monumental and highly symbolic architecture to serve the city. Diagram interpreting the plan of the project.*

che nell'architettura è fondamentale la riflessione.

Egli sostiene che la forma di un'opera architettonica invia un messaggio e dobbiamo riflettere sul messaggio che vogliamo inviare. Ad un pranzo, dopo aver convocato lo studio e me attorno al tavolo delle riunioni e dopo aver ordinato per tutti panini e Coca-Cola da Subway, Charles ha voluto raccontare della tradizione indiana, delle sue culture e dei suoi valori, facendo notare che in fondo non c'era nulla di grave a bere Coca-Cola, l'importante però era non desiderare o credere così di essere americani.

suggested by Correa himself, and it remains our task to interpret it.

The issue is in the conceptual difference of "transfer and transformation" already indicated by Wright, and even earlier by Sullivan. "Such architecture does not merely transfer images (whether of local or foreign origin) but transforms them – by reinventing them"⁸, also because "exaggerated attention to the past does architecture as an passive art. And the passive turns into parody, a mess, as postmodernism"⁹. And then "transfer weakens the society, while the transformation renews and strengthens", although in reality both methods work, and to be honest the people accept the transfer more easily.¹⁰

Manuela Schirra CHARLES CORREA E IL MANDALA. Un altro *mindset*

CHARLES CORREA AND THE MANDALA. Another mindset

However Charles Correa has reiterated over again that in the architecture is fundamental the reflection. He claims that the form of an architectural work conveys a message and we have to reflect on the message we want to pass on. At a lunch, having called his staff and me around the meeting table and after ordering for all sandwiches and Coca-Cola from Subway, Charles wanted to tell about the Indian tradition, its culture and values, noting that basically there is no problem in drinking Coca-Cola, the important thing is not to want or believe so to be American.

Note

¹ Tucci, G. (1969). Teoria e pratica del mandala. Roma: Astrolabio - Ubaldini Editore, 15.
² Correa, C. (2009). A Place in the Shade. The New Landscape and other essays. New Dehli: Ed. Penguin, 79.
³ Si pensi ad esempio all’architettura giapponese contemporanea. Atelier Bow-How, CAT, SANAA o Sou Fujimoto, applicano il dispositivo mandala alla loro ricerca spaziale, anche se in modo più semplice e con un’estetica molto più asciutta, in linea con quelle che sono le caratteristiche della cultura locale.
⁴ Focillon, H. (1987). Vita delle forme. Torino: Einaudi Editore, 11. [tit. or. (1943). Vie des Formes. Paris: Librairie ernest Leroux e presses Universitaires de France.]
⁵ Evidente l’assonanza con Candilis, e di fatto Correa sostiene che gli impianti residenziali ad albero di Candilis sono tra i più affascinanti e riusciti nella storia del collective housing.
⁶ Cfr. Zabalbeascoa, A. “La arquitectura de ‘lo que no está hecho’” in AAVV, (2009). Charles Correa – Volumen Cero. Barcelona: Fundaciòn Caja de Arquitectos, 18.
⁷ Correa, C. “Introduction”, in AAVV, (1986). Vistara –The architecture of India / Catalogue of exhibition. Bombay: Tata press Limited, 11.
⁸ Correa, C. (2009). A Place in the Shade. The New Landscape and other essays. New Dehli: Ed. Penguin, 69.
⁹ Cfr. Zabalbeascoa, A. “Entrevista a Charles Correa” in AAVV, (2009). Charles Correa – Volumen Cero. Barcelona: Fundaciòn Caja de Arquitectos, 46.
¹⁰ Op. cit., 42.

Notes

¹ Tucci, G. (1969). Teoria e pratica del mandala. Roma: Astrolabio - Ubaldini Editore, 15.
² Correa, C. (2009). A Place in the Shade. The New Landscape and other essays. New Dehli: Ed. Penguin, 79.
³ An example is Japanese contemporary architecture. Atelier Bow-How, CAT, SANAA or Sou Fujimoto apply the device of mandala to their space research, although more easily and with an aesthetic much drier, in line with the characteristics of their local culture.
⁴ Focillon, H. (1948). The Life of Forms in Art. New York: Wittenborn, Schultz, 6. [tit. or. (1943). Vie des Formes. Paris: Librairie ernest Leroux e presses Universitaires de France.]
⁵ Evident the assonance with Candilis, and in fact Correa argues that its residential urban plans inspired by the natural tree development are among the most fascinating and successful examples in the history of collective housing.
⁶ Cfr. Zabalbeascoa, A. “La arquitectura de ‘lo que no está hecho’” in AAVV, (2009). Charles Correa – Volumen Cero. Barcelona: Fundaciòn Caja de Arquitectos, 18.
⁷ Correa, C. “Introduction”, in AAVV, (1986). Vistara –The architecture of India / Catalogue of exhibition. Bombay: Tata press Limited, 11.
⁸ Correa, C. (2009). A Place in the Shade. The New Landscape and other essays. New Dehli: Ed. Penguin, 69.
⁹ Cfr. Zabalbeascoa, A. “Entrevista a Charles Correa” in AAVV, (2009). Charles Correa – Volumen Cero. Barcelona: Fundaciòn Caja de Arquitectos, 46.
¹⁰ Op. cit., 42.

Bibliografia / Reference

AAV, (1970). *PrevijLima. Low-cost housing project*. "Architectural Design", aprile, 187-205.
AAV, (1986). *Vistara – The architecture of India / Catalogue of exhibition*. Bombay: Tata press Limited.
AAV, (2009). *Charles Correa – Volumen Cero*. Barcelona: Fundaciòn Caja de Arquitectos.
Correa, C. (2000). *Housing and urbanization*. London: Thames and Hudson.
Correa, C. (2009). *A Place in the Shade. The New Landscape and other essays*. New Dehli: Ed. Penguin.
Focillon, H. (1987). *Vita delle forme*. Torino: Einaudi Editore.
Khan, H. (1987). *Charles Correa. Architect in India*. Singapore: A Mimar Book.
Rawson, P. (1978). *The Art of Tantra*. London: Ed. Thames & Hudson.
Tucci, G. (1969). *Teoria e pratica del mandala*. Roma: Astrolabio - Ubaldini Editore.



Manuela Schirra, PhD architect allo IUAV di Venezia in Composizione Architettonica, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca elaborando una tesi sul design dei luoghi d'abitare per la società contemporanea e conducendo le sue ricerche tra Tokyo e Mumbai. Oggi prosegue i suoi studi sui temi di fusion-, smart- e micro-housing e sui temi di urban settlement per le nuove forme di abitare. Nel 2013 cura per lo IUAV di Venezia il convegno internazionale "City Portrait: Mumbai" e la mostra "Kanchanjunga: imparare dal Made in India. A Mumbai un progetto di housing firmato Charles Correa". Nel 2012 cura i reports per le città di Dehli e Mumbai per la mostra "L'architettura del mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi" alla Triennale di Milano.

Manuela Schirra – PhD architect at IUAV - University of Venice in Architectural Composition. Doctoral degree with a thesis on the design of dwelling for the contemporary society. She conducted her research in the megalopolis of Tokyo and Mumbai. Today she continues her studies on issues of fusion-, smart- and micro-housing, and on systems of urban settlement for new forms of living. In 2013 for the IUAV - University of Venice she was the curator of the international conference "City Portrait: Mumbai" and the exhibition "Kanchanjunga: learn from the Made in India. In Mumbai a housing project signed Charles Correa. In 2012 she was the curator of the reports on the cities of Delhi and Mumbai for the exhibition "The world architecture. Infrastructure, mobility and new landscapes" at the Triennale di Milano.

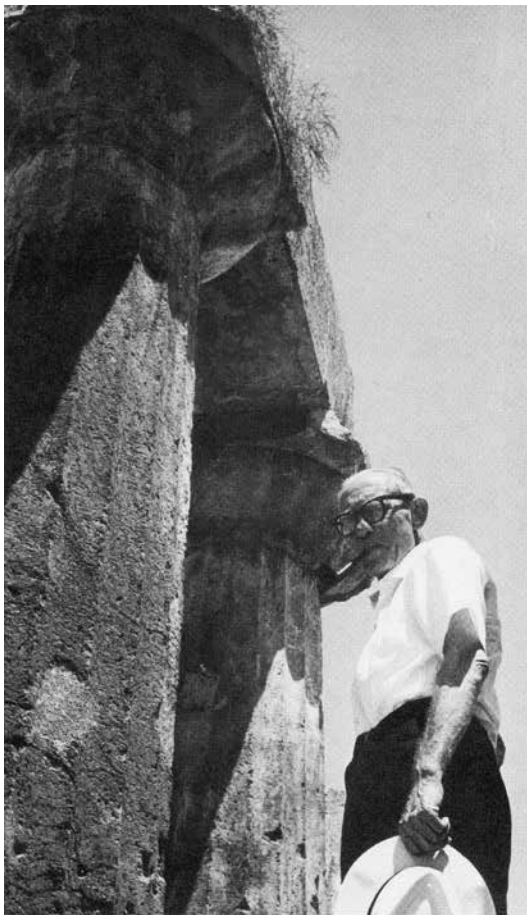
Manuela Schirra CHARLES CORREA E IL MANDALA. Un altro *mindset*

CHARLES CORREA AND THE MANDALA. Another *mindset*

Francesco Costanzo

DISCONTINUA URBANI. DISPOSITIO E CITTÀ NEL NOVECENTO

URBAN DISCONTINUITY. DISPOSITIO AND CITY IN THE TWENTIETH CENTURY



L. Hilberseimer in visita al Tempio di Apollo a Corinto, 1967 / L. Hilberseimer visiting Apollo's Temple in Corinto, 1967.

Abstract

Il contributo tende a mettere in luce i rapporti tra l'aspirazione novecentesca al discontinua urbani e la *dispositio*. Sulla base di una premessa centrata su tre questioni rilevanti (valore del centro, relazione ordine discontinuo/identità del manufatto, modalità di trasferimento delle condizioni di contesto nella spazialità discontinua), il testo approfondisce i contenuti del principio eteronomo e del metodo selettivo che hanno caratterizzato il contributo di alcuni maestri della scuola italiana nella seconda metà del secolo scorso.

Le configurazioni posizionali, la modalità di trasferimento dei valori urbani e geografici, i variegati legami del discontinuo sono alcuni argomenti che appartengono al tema della *dispositio*, una “questione aperta” nel dibattito sulla costruzione della città contemporanea.

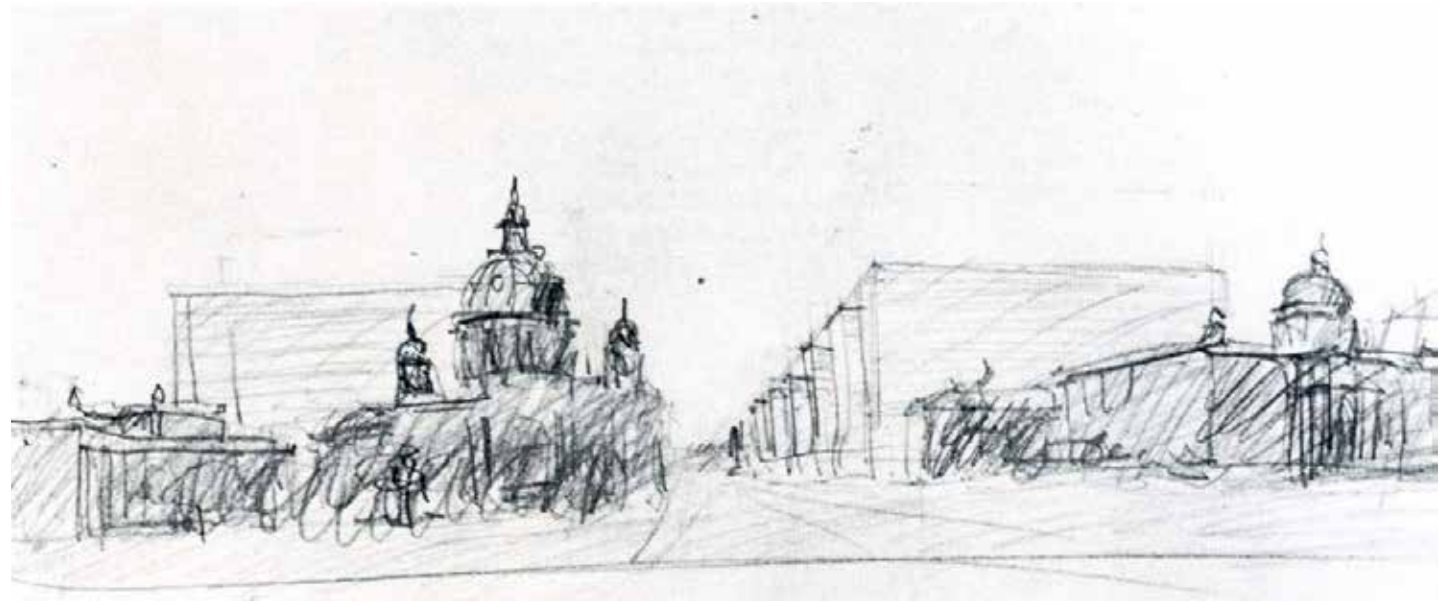
I temi della composizione per elementi distinti – insita tanto nella *dispositio* vitruviana quanto nella *collocatio* albertiana – trovano nuova linfa attraverso una parte della cultura architettonica del Novecento che aspira ad un *ordine discontinuo ed aperto* per risolvere efficacemente i rapporti con la dismisura e quindi con il contesto geografico. Come riconoscono alcuni teorici della *Groszstadt* (Hilberseimer 1927), proprio il *trend toward openness* - che renderà possibile l'idea di una città fatta di separazioni e strutturata attraverso lo spazio aperto – coinvolgerà gli statuti dell'architettura e della città e costituirà la base teorica di

Abstract

Paper tends to highlight relationships between the twentieth-century inspiration to discontinua urbani and the dispositio. On the base premise focused on three relevant issues (value of the centre, relationship discontinuous order / artefact identity, transferring modes of contextual conditions into discontinuous spatiality), text deepens heteronomous principle and selective method as contents whose have characterized contributions by some Italian School masters of the second half of the last century.

Positional configurations, transferring modes of urban and geographical values, the various links of discontinuous belong to dispositio as theme, an “open question” in debate about construction of contemporary city.

Themes about composition by distinct elements – included in vitruvian dispositio and albertian collocatio – find new lymph through a part of architectural culture of the Twentieth Century aspiring to discontinuous and open order to effectively solve relationships with dis-measure and so whit geographical context. As some theorists of Groszstadt (Hilberseimer) state the trend toward openness – that will make possible a city made up of separations and structured through opens spaces – will involve status of architecture and city and will constitute the theoretical base of



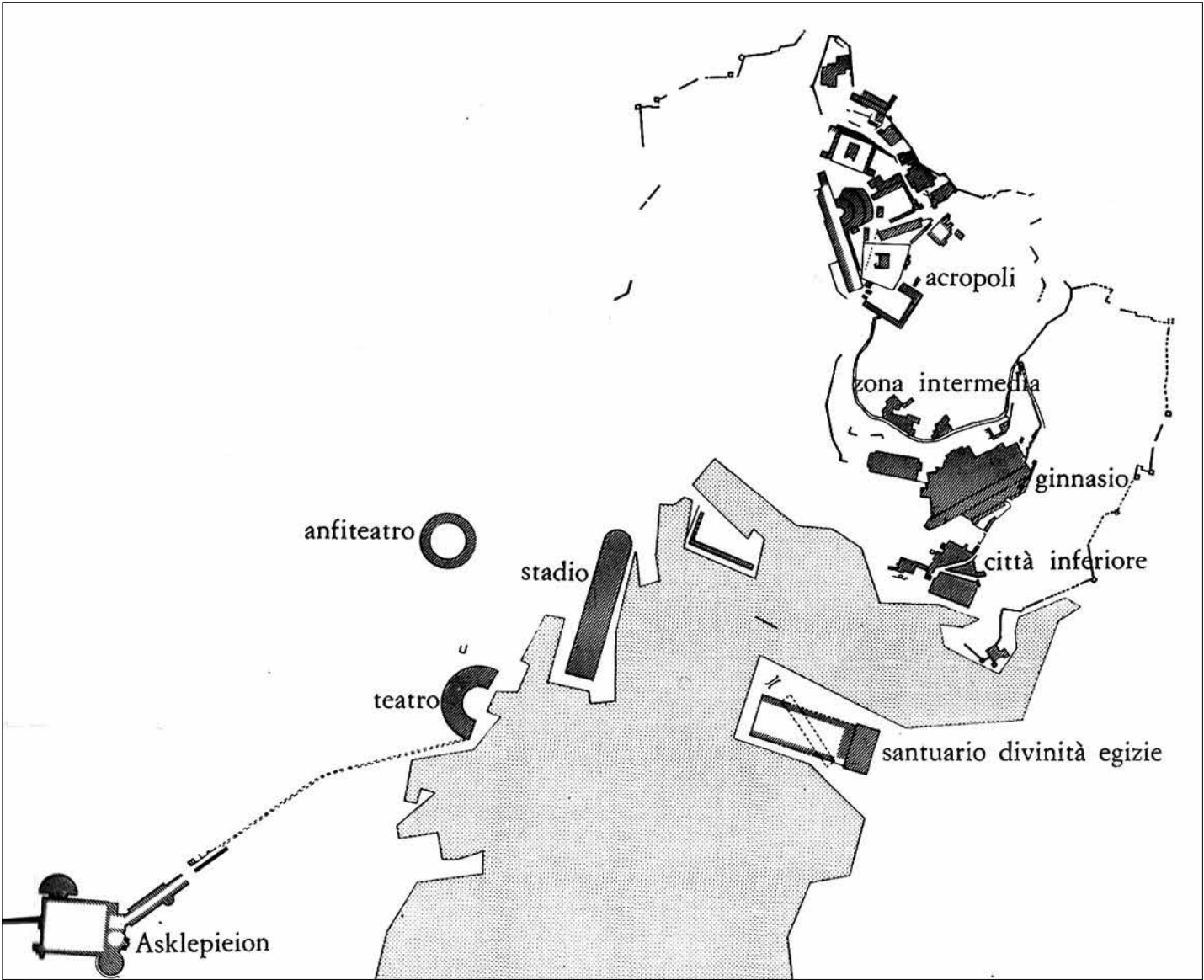
L. Hilberseimer, Ristrutturazione del vecchio centro di Berlino, schizzo / L. Hilberseimer, *Re-structuration of old Berlin city centre, sketch.*

un significativo campo di applicazione urbana che riguarda la costruzione della “città aperta nella natura” e dei luoghi istituzionali aperti (Hilberseimer, Mies e Le Corbusier). All’interno di questo quadro, le teorizzazioni urbane settecentesche - col motto ledouxiano “si ritorni al principio, si consulti la natura, dappertutto l’uomo è isolato” - tendenti a definire le qualità di *autonomia* (Kaufmann 1973) e varietà, rappresenteranno un ponte ideale tra la trattatistica classica e questa sensibilità moderna e definirà le condizioni culturali per riconoscere la fecondità di alcuni modelli urbani dell’antichità (Hilberseimer 1960, Le Corbusier 1966) come ad esempio Pergamo in cui si compierà il programma pericleo di decentramento delle attrezzature. La propensione *per una architettura della discontinuità* (Cohen 1983) va ben oltre la prima metà del secolo scorso e, seppur con modificate condizioni e istanze storiche, si alimenta in Europa negli anni ‘80 e ‘90 dei saggi critici di Cohen, Lucan, M. de Solà Morales preceduti in Italia da significativi contributi teorico-progettuali (tra cui quelli di Polesello, Samonà, Renna, Monestirolì).

L’aspirazione al *discontinua urbani* (di poleselliana memoria) sembra quanto mai opportuna oggi se con-

a significant urban application field about “open city in nature” and open institutional places (Hilberseimer, Mies, Le Corbusier). In this framework, urban theories of Eighteenth Century – with ledouxian motto “come back to principle, consult the nature, everywhere man is isolated” – tending to define qualities of autonomy (Kaufmann) and variety, will represent an ideal bridge between classical treaties and this modern sensibility and will define cultural conditions for recognizing the fecundity of some ancient urban models (Hilberseimer, Le Corbusier) as for example Pergamon in which the Pericle’s program of decentralization of equipment has been conducted. Inclination towards an architecture of discontinuity (Cohen 1983) goes beyond the first half of last century and, albeit with modified conditions and historical instances, is fed in Europe in Eighties and Nineties by critical essays by Cohen, Lucan, M. de Solà Morales anticipated in Italy by significant theoretical-design contributions (including those by Polesello, Samonà, Renna and Monestirolì).

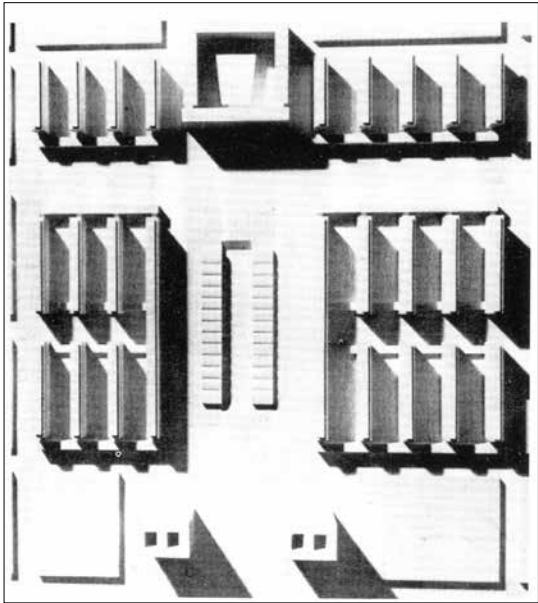
Aspiration to discontinua urbani (Polesello’s memory) seems today particularly appropriate if



Pergamo, planimetria / Pergamon, plan.

Francesco Costanzo DISCONTINUA URBANI. *Dispositio* e città nel Novecento

URBAN DISCONTINUITY. *Dispositio and city in the Twentieth Century*

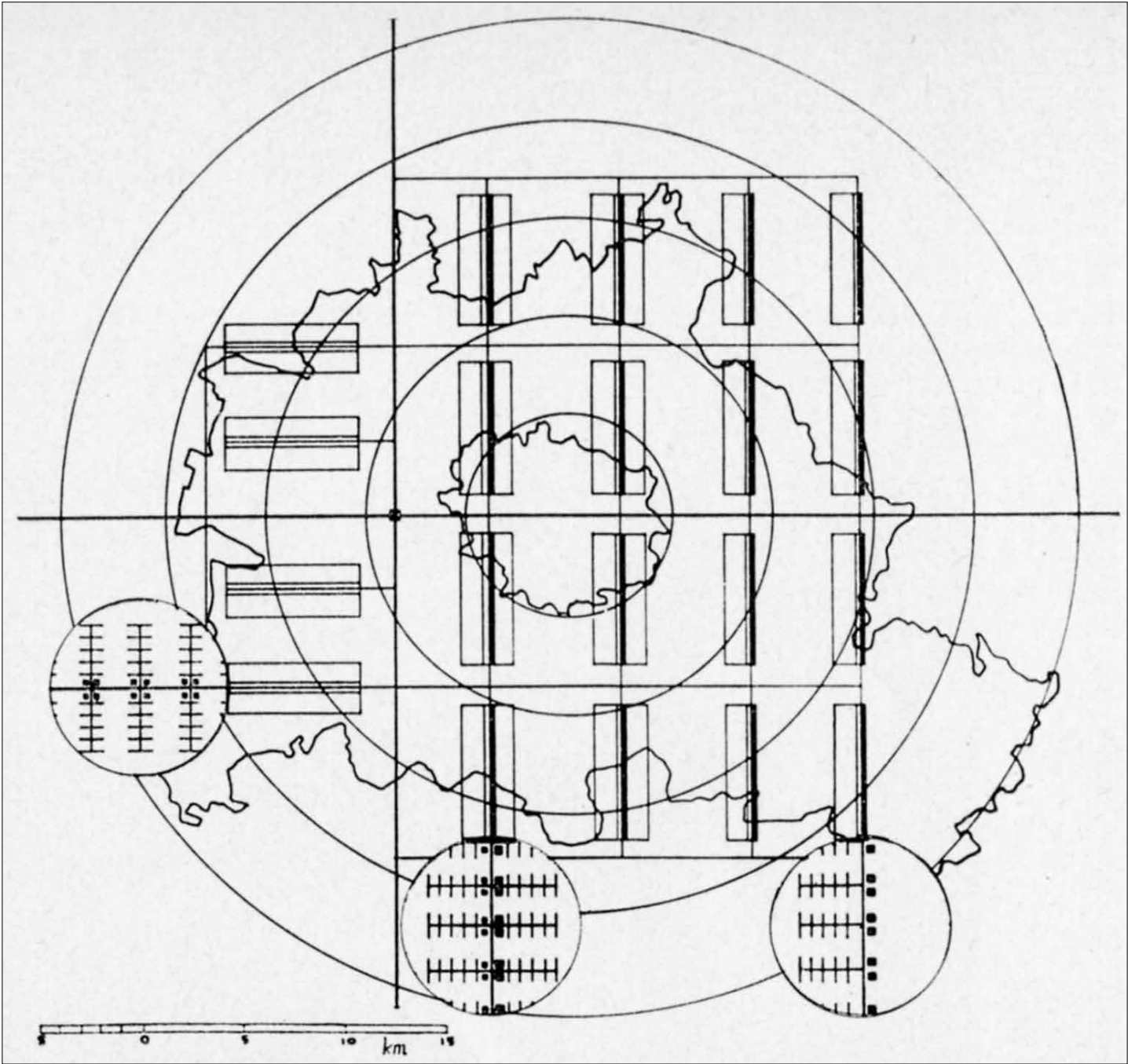


Sinistra / Left

A. Libera, Modello del settore Incis, 1940 / A. Libera,
physical model of INCIS sector, 1940.

Destra / Right

L. Hilberseimer, Nuovo piano per Chicago (dettaglio) /
L. Hilberseimer, De-centred city.



sideriamo il bilancio sulla città contemporanea in cui emergono due dinamiche: il perdurare di un sistema concentrico e continuo sulla base di un modello ottocentesco di indole privatistica (nei casi polarizzati da un centro, a media-alta densità) e l'affermazione di una "città discretizzata" riconducibile ad un "graticcio" (Purini 2003) derivante da una concatenazione di regioni adiacenti con variegatissime condizioni formali, qualitative e temporali, i cui limiti involontari definiscono morfologie provvisorie (nei territori-città, a medio-bassa densità). Uno scenario che sembra sollecitare una riflessione operativa sulla *dispositio* e che potrebbe trovare come ambiti di applicazione non tanto l'ordine urbano complessivo, ma più probabilmente circoscritti ambiti urbani da riformulare (aree di dismissione, aree incompiute, ...) che costituirebbero un'occasione effettiva offerta dalla città contemporanea. Un dominio applicativo reale per il progetto e di cui nel 2007 abbiamo messo in luce le potenzialità collocative dell'"architettura del campo" (Costanzo 2007).

Sulla base di questa premessa, potrebbe essere interessante mettere a fuoco alcune questioni compositive che vertono attorno alla *dispositio* in relazione alle condizioni della città reale.

1) La comunanza dei fatti isolati, il modo con cui le architetture trovano una corretta *tensione che lega*, può avvenire ancora oggi attraverso il riconoscimento del valore del centro, un valore che in passato ha assunto anche connotazioni simboliche (pensiamo all'Agorà del Ceramico ad Atene) e che oggi pone interessanti riflessioni anche in termini di una sua "perdita", per dirla con Hans Sedlmayr. Oggi intendiamo il riconoscimento del centro nel senso della sua intangibilità, un tema su cui il moderno ha lavorato attivando processi continui di perfezionamento e disfacimento formale che mettono in luce "un certo disinteresse per la regolarizzazione" e rafforza il carattere sempre più modernamente aperto della delimitazione. Pensiamo dunque non solo al paradigmatico caso dell'Esplana-

we consider the budget on the contemporary city in which there are two dynamics: the persistence of a concentric and continuous system and based on a private-natured nineteenth-century model (in polarized cases in which we have a centre with a medium-high density) and the affirmation of a "discretized city" similar to a "trellis" (Purini) deriving from a chain of adjacent regions with variegated formal, qualitative and temporal conditions, whose limits involuntarily define temporary morphologies (in territories-cities, medium-low density). This scenery seems to induce an operational reflection about dispositio that can find application ambits not as much in urban general order, but probably in urban ambits to be reformulated (disposed sites, incomplete areas, ...) that can constitute an effective occasion offered by contemporary city. A real applicative domain for project, whose collocation potentialities of "architecture of field" we have highlighted in 2007 (Costanzo 2007).

Starting from this premise, it could be interesting to focus some compositional issues about dispositio in linkage with real city conditions.

1) The commonality of isolated facts, the way through which architectures find a "tension that binds" (Plato), can still happen through the recognition of centre's value. This value in the past assumed symbolic connotations (Athens Ceramico Agorà) and today it poses interesting reflections in terms of its own "loss", to use a Hans Sedlmayr expression. Today we intend the individuation of centre in a tangible sense, a theme on which modern culture worked activating continuous perfection and formal dismantling processes that highlight "a certain disinterestedness for the regularization" (Martin) reinforcing the modern open character open of delimitation. We refer not only to the paradigmatic case of Chandigarh Esplanade but also to the story of Tokyo Museum by

Francesco Costanzo DISCONTINUA URBANI. *Dispositio* e città nel Novecento

URBAN DISCONTINUITY. *Dispositio and city in the Twentieth Century*

de di Chandigarh, quanto alla vicenda corbuseriana del Museo di Tokyo.

2) Usando i noti termini di Le Corbusier per l'annotazione pisana del 1934, si può fare una considerazione relativa alla corrispondenza compositiva tra il "tumulte dans l'ensemble" della città e l' "unité dans le détail" dei manufatti. È ancora possibile parlare della consequenzialità tra ordine urbano discontinuo e un'unità stilistica (come nel Campo dei Miracoli e come propone oggi Monestiroli)? Una questione nota nella disciplina compositiva e che riguarda la caratterizzazione formale e stilistica del manufatto in funzione della posizione e del ruolo. Se partiamo dall'assunto leonardesco - "sempre un edificio vuole essere spiccato d'intorno (ossia isolato, ndr) per dimostrare la sua vera forma" - possiamo sostenere che sempre *un edificio isolato vuole dimostrare la sua vera forma* ossia che il manufatto miri ad una "dimostrabilità" delle scelte compositive (chiarezza, generalità, ...). Un tema complesso e rispetto al quale possiamo forse dire che la condizione isolata del manufatto pare che ancora induca una riflessione sull'assolutezza formale ed una presa di posizione sulla questione dell'esattezza e della finitezza architettonica.

3) Il cambiamento delle tecniche di composizione e della concezione dello spazio rarefatto avvenuta intorno alla metà del Novecento (che determina un passaggio da un luogo autoregolato con un equilibrio tutto interno a un luogo dall'ordine più articolato e che più osmotico) è dettato dall'estensione dei limiti del progetto alla dimensione del territorio e della geografia. Ciò è dimostrato, ad esempio, dalla messa in crisi dell'approccio modellistico proprio delle unità urbane autonome ed autoconcluse della prima metà del Novecento (pensiamo all'intera vicenda dei "settori urbani" di May e Schmidt). Questa mutazione costitutiva avviene già a partire dal 1946 con il dibattito sulle influenze operate dagli elementi esterni del contesto. Il saggio sull'*espace indicible* di Le Corbusier, registrando questo profondo cambiamento di direzione, prepara le premesse teoriche per i nuovi paradigmi

Le Corbusier.

2) *Using the well-known terms of LC for the annotation of Pisa in 1934, we can comment the compositional correspondence between the "tumulte dans l'ensemble" of the city and the "unité dans le détail" of artefacts. Can we still talk about the consequentiality between urban discontinuous order and stylistic unity (as in Campo dei Miracoli and as Monestiroli today proposes)? A well-known issue in composition as discipline concerning the formal and stylistic characterization of the building depending on the position and role. If we start from the Leonardo's assumption – "always a building want to be distinct (or isolated, ndr) to demonstrate its true form" – we can state that always an isolated building wants to demonstrate its true form or that the building aims to a "demonstrability" of compositional choices (clearness, generality, ...). About this complex theme we can maybe say that the artefact isolation seems to still induce a reflection about formal absoluteness and a standing position about architectural exactness and finiteness.*

*The changing in compositional techniques and in rarefied space's conception happened at the middle of Twentieth Century (determining a passage from an auto-regulated place with an internal balance to a place with an articulated and osmotic order) was determined by the extension of project's limits toward the territorial and geographical dimension. This fact is demonstrated, for example, by the crisis of modellistic approach that was typical for the autonomous and auto-concluded urban units elaborated during the first part of the Twentieth Century (we can refer to the stories of "urban sectors" by May and Schmidt). This constitutive mutation happened from 1946 when the debate about influences of contextual external elements started. The essay on *espace indicible* by Le Corbusier, recording this deep change of direction, prepares the theoretical premises for*

Francesco Costanzo DISCONTINUA URBANI. *Dispositio* e città nel Novecento

URBAN DISCONTINUITY. *Dispositio* and city in the Twentieth Century

urbani: “tutto l’ambiente con i suoi pendii e profili influenza il luogo dell’architettura, testimonianza della volontà dell’uomo, e le impone profondità e densità specifiche” (LC 1946). L’Esplanade di Chandigarh è un’applicazione emblematica di una nuova modalità ordinatrice dello spazio rarefatto nell’adozione dei limiti geografici come elementi di misurazione e proporzionamento dei singoli manufatti monumentali. Il fine dichiarato è convocare, in una nuova ed inedita partecipazione, gli elementi del paesaggio (naturale, urbano) per la costruzione del moderno spazio urbano non come paradigma assoluto ma come soluzione specifica.

È proprio su questo terzo punto che vogliamo soffermarci. Infatti la nuova sensibilità verso le specificità dei luoghi e le “condizioni esterne” (morfologie urbane, emergenze naturali, eccezionalità architettoniche) dà inizio ad una inedita stagione, tuttora operante, per la *dispositio* urbana. Tale sensibilità trova espressione più adeguata nella collocazione in quanto categoria fortemente relazionale - “*collocatio ad situm pertinet*” secondo l’Alberti - in grado di assumere ed esaltare una composizione per elementi distinti e di tipo eteronomo con i suoi dispositivi centripeti di trasferimento delle forme ed dei significati del contesto complessivo nelle aree del progetto. Una modalità che raggiunge una stabilità della configurazione spaziale attraverso il sapiente gioco ordinatore delle separazioni in un procedimento altamente selettivo che interpreta la specificità di contesto.

Sulla base di quest’ultimo presupposto, a questo punto, appare interessante mettere in luce il contributo dato dalla scuola italiana. Un contributo che è segnato da alcuni progetti emblematici e da rare occasioni realizzative offerte non tanto dalla città e dai suoi vuoti, ma soprattutto dalle necessità di ambiti specialistici (come le cittadelle universitarie, come dimostra il caso del Campus di Chieti di Barbieri, Del Bo, Manzo, Mennella, ben descritto da Carlos Martì Aris). All’interno del panorama culturale italiano, si

new urban paradigms: “the whole environment with its hills and profiles influences the place of architecture, testimony of human will, and imposes specific densities and depths” (LC 1946). The Chandigarh Esplanade is an emblematic application of a new ordering mode for rarefied space in adoption of geographical limits as measuring and proportioning elements of single monumental buildings. The declared aim is to convoke, in a new and inedited participation, landscape elements (natural and urban) for the construction of a modern urban space not as a paradigm but as a specific solution.

We want to reflect on this third point. In fact the new sensibility for places specificities and for “external conditions” (urban morphologies, natural emergencies, architectural exceptionalities) starts an inedited season, still operating, for urban dispositio. This sensibility finds an adequate expression in collocation because it is a strongly relational and relative category – “collocatio ad situm pertinent” Alberti stated – and it is capable to assume an exalt an heteronomous composition with its centripetal devices transferring forms and significances from the context into the project site. A mode that reaches a stability in spatial configuration through clever ordering play of separations in highly selective process interpreting context’s specificity.

On the basis represented by this last premise, at this point, it seems interesting to highlight the contribution by Italian school. A contribution signed by some emblematic projects and rare occasions for realizing buildings. These occasions were not given by city and its voids but by specialized ambits (as university citadels, as demonstrated by the Chieti Campus by Barbieri, Del Bo, Manzo, Mennella well described by Carlos Martì Aris). In Italian cultural landscape we can individuate an ideal line connecting work on collocation conducted

Francesco Costanzo DISCONTINUA URBANI. *Dispositio* e città nel Novecento

URBAN DISCONTINUITY. *Dispositio and city in the Twentieth Century*

può individuare una linea ideale che accomuna il lavoro sulla collocazione di alcuni autori come Salvatore Bisogni, Antonio Monestirolì, Gianugo Polesello. A partire dalla nozione di “città per parti”, essi sono stati in grado di definire e difendere le possibilità per una composizione urbana che ha per nucleo l’idea di separazione ed il ruolo strutturante dello spazio aperto. Una precisa concezione alla cui base risiede quel metodo fondato sulla selezione come “strumento per un intervento sulla realtà”. Un metodo che accomuna nel Settecento il pensiero di Laugier a quello riformista di Alexander Cozens (Tafuri 1973) e che – come è noto – riguarda il tema dell’astrazione a partire dagli orientamenti definiti dalle avanguardie e dagli sviluppi intrapresi dall’esperienza razionalista. La costruzione della città discontinua, postulato della parte radicale del modernismo, viene dunque assunto come soluzione praticabile per la grande città contemporanea proprio in quanto selettività e separazione – usando e modulando i rischi di una riduzione figura/fondo – non solo consentono un controllo della complessità e della grande dimensione, ma in più stabiliscono sapientemente i rapporti tra morfologie urbane e geografiche-territoriali (il cui interesse è alla base del lavoro congiunto Bisogni-Renna) (Bisogni/Renna 1965).

Le soluzioni proposte per gli ambiti disponibili della città moderna – i luoghi d’inclusione della città consolidata o gli spazi più indeterminati e rarefatti della città estensiva - e che possono essere oggetto di grandi operazioni di trasformazione urbana sono le *zolle*, le *isole urbane*, le *unità architettoniche complesse*. Esse rappresentano gli ambiti riformulati delle “parti urbane riconoscibili” secondo una identità dettata da un ordine relazionale e basata sulle distanze e sugli isolamenti. Come dichiarato nei saggi a corredo dei progetti (Bisogni 2011, Monestirolì 1997, Polesello 1991), questa linea definisce una possibilità alternativa alla città compatta e conclusa che assume l’isolato come dato elementare e intende contrastare le applicazioni più retrive del post-modernismo (di cui il recente

by different authors as Salvatore Bisogni, Antonio Monestirolì, Gianugo Polesello. Starting from the “city made up of parts” as notion, they defined and defended an urban composition based on the idea of separation and on the structuring role of the open space. A precise conception founded on the selection to be considered as “tool for the intervention on reality”. A common methodology of Laugier thinking of the Eighteenth Century and the reformist Alexander Cozens (Tafuri 1967) and that – as we well know – is about the abstraction starting from orientations proposed by avant-garde movements and from developments of rationalist experience. Construction of discontinuous city, postulated by radical fringe of Modern Movement, has been assumed as a practicable solution for contemporary metropolis because selectivity and separations - using and modulating risks of a reduction figure/background - allow a management of big dimension and cleverly establish relationships between urban and geographical-territorial morphologies (this interest is the basis of work by Bisogni and Renna) (Bisogni/Renna 1965).

Solutions proposed for available ambits in modern city – inclusion places in consolidated city or in-determined and rarefied spaces in extensive city - and that can be the object of extensive urban transformations are the zolle, the urban islands, the articulated architectural units. They represent reformulated ambits of “recognizable urban parts” according to an identity determined by a relational order and based on distances and isolations. As declared in essays associated to design proposals (Bisogni 2011, Monestirolì 1997, Polesello 1991), this line defines an alternative for the compact and concluded city assuming the block as elementary datum and it wants to contrast retrieve application by post-modernist representatives (of which the recent project by Krier for Tor Bella Monaca is an emblem).

progetto di Krier per Tor Bella Monaca ne rappresenta l'emblema).

Nel lavoro di Bisogni, le *zolle* definiscono dei grandi luoghi collettivi che manifestano ancora una volontà di autoregolazione dell'equilibrio compositivo da fissare con due o tre manufatti separati, e sovente scelgono come luoghi di applicazione aree ancora prevalentemente naturali del territorio urbanizzato. Ciò rivela la profonda preoccupazione del maestro napoletano di costruire i capisaldi di una ipotetica città metropolitana che si riallacci ad un disegno hilberseimeriano di una "città nella natura" (e di cui Luigi Cosenza aveva delineato quegli elementi strutturali per il funzionamento unitario del territorio). In tal caso, il rapporto con le condizioni specifiche del territorio risiede essenzialmente nelle scelte localizzative delle zolle, dove, ad esempio, la "zolla dell'agricoltura" assume l'estensione del vasto parco agricolo di Carditello in cui ricade il monumento produttivo borbonico del Collecini.

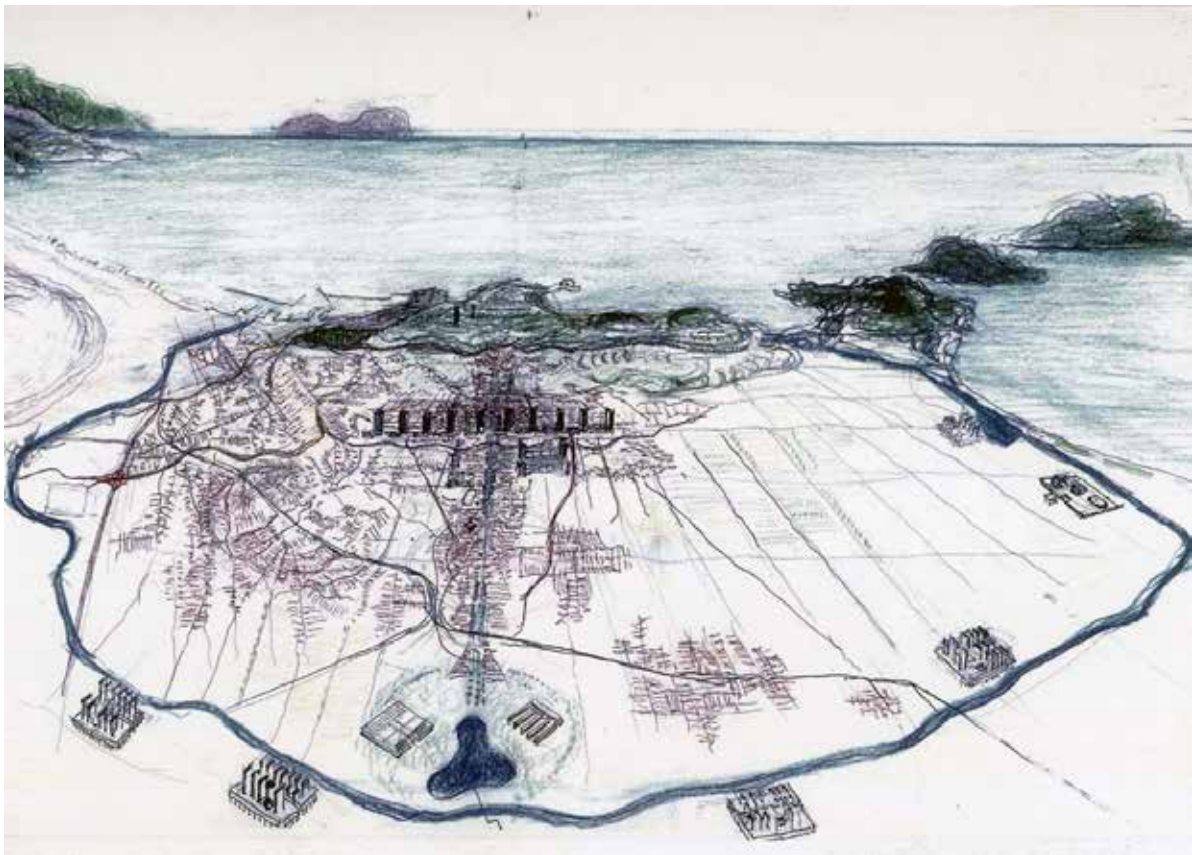
Nel caso delle elaborazioni di Monestiroli, alcuni progetti sono dimostrativi dell'intenzione di definire i luoghi civili della città moderna attraverso *isole urbane*. Esse danno origine ad uno spazio urbano rarefatto in cui le singole architetture sono distinte dal suolo naturale e in cui ognuna di esse si definisce a partire dalla propria individualità tipologica. Un ragionamento la cui ricchezza è rivelata nel progetto per l'area Garibaldi-Repubblica a Milano. Qui, è bene sottolinearlo, alla notevole precisione stilistica dei manufatti e alla profonda autonomia conferita ad essi nell'assunzione dei basamenti, Monestiroli fa corrispondere le apparenti libertà delle scelte posizionali e di giacitura delle singole architetture. Tali scelte sono oggetto di una precisa volontà di ricevere all'interno di questi luoghi quegli ordini urbani rilevanti che agiscono sui limiti dell'area. In tal senso si spiega la rotazione della piastra del grande manufatto finanziario che rimanda all'asse urbano verso la Brianza.

In ultimo, l'apporto di Polesello si rintraccia nelle sue grandi composizioni urbane degli anni '70 e '80. In esse prevale il "montaggio critico", ossia un procedi-

In Bisogni's work, zolle define big collective places still manifesting an auto-regulating will of the compositional balance to be fixed through two or three separated artefacts, and they often chose, as application places, natural areas in urbanized territory. This fact reveals the deep pre-occupation of Neapolitan master to construct the benchmarks of an hypothetical metropolitan city linked with "city in nature" by Hilberseimer (and of which Luigi Cosenza delineated the structural elements for a unitary territorial functioning). In this case, the relationship with territorial specific conditions essentially lays in localization choices for zolle, where, for example, "agriculture zolla" assumes the large Carditello agricultural park in which is included the Bourbon productive monument by Collecini.

In Monestiroli's elaboration, some proposals demonstrate the intention to define civil places of modern city through urban islands. They originate rarefied urban space in which buildings are separated by natural ground and in which each of them is defined from its own typological individuality. The richness of this reasoning is revealed which in proposal for Garibaldi-Repubblica site in Milan. Here Monestiroli matches the noticeable stylistic precision of buildings and the deep autonomy conferred by bases to the apparent freedom in positional choices and arrangements of each architecture. These choices are determined by the will of putting relevant urban orders, acting on the site's borders, into the project site. In this sense we can explain the rotation of the big horizontal slab (financial building) that is referred to urban axis toward Brianza.

The last, the Polesello's contribution lays in his big urban compositions of Seventies and Eighties. In them we can find the "critical montage", a compositional method based on disposition of typified figures generating a specific form of void. Describing sketch for Granary Island in Gdansk,



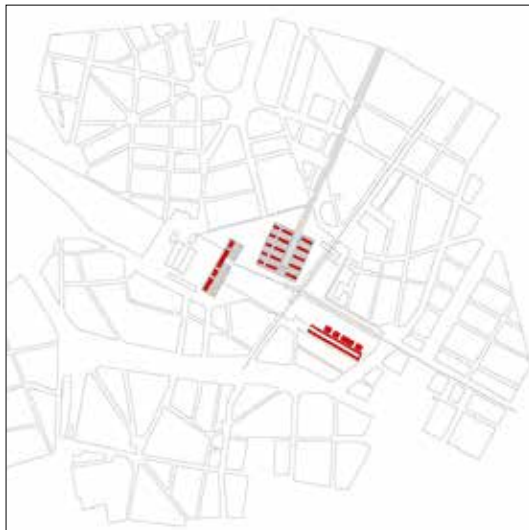
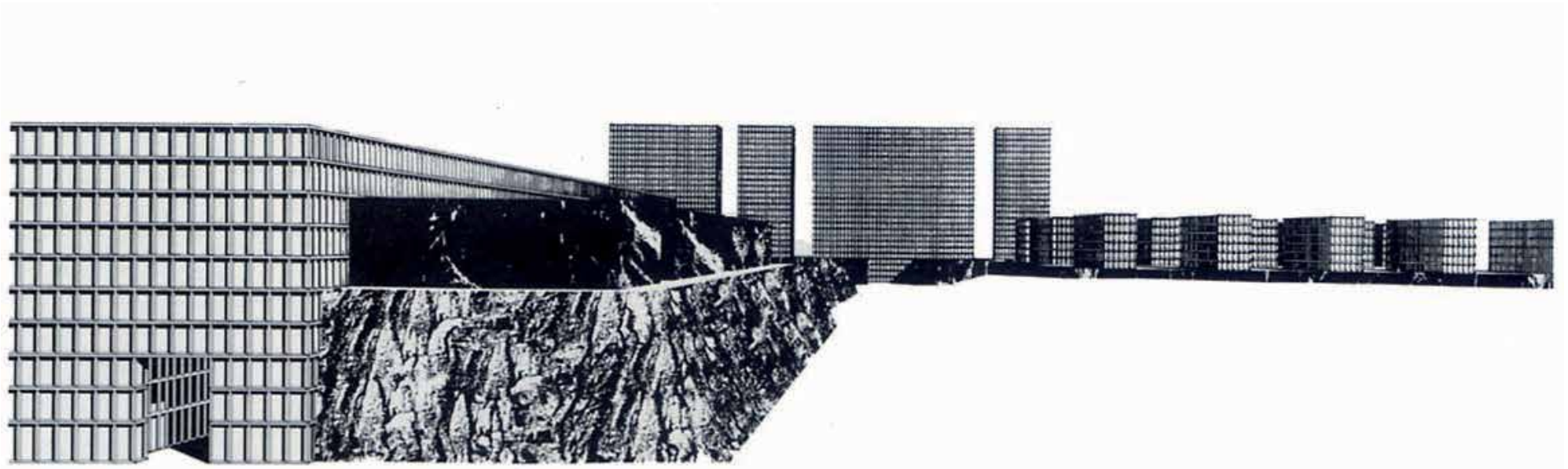
Sinistra / Left

S. Bisogni, Sistema di zolle nella piana campana, 2011, prospettiva / *S. Bisogni, System of zolle in Piana Campana, 2011, perspective.*

Destra / Right

S. Bisogni, F. Costanzo, Zolla dell'Agricoltura vicino Carditello, 2011, planimetria / *S. Bisogni, F. Costanzo, Agriculture zolla near Carditello, 2011, plan.*





Monestirolì, Progetto per l'area Garibaldi-Repubblica, 1992, prospettiva e planimetria / A. Monestirolì, proposal for Garibaldi-Repubblica site, 1992, perspective and mass plan.

mento compositivo fondato sulla disposizione di figure tipizzate la cui relazione dà origine ad una forma del vuoto. Descrivendo il progetto per l'Isola dei Granai a Danzica, l'autore illumina le ragioni delle collocazioni applicate. Le scelte posizionali e geometriche, più della costituzione stessa dei singoli manufatti, rivelano l'intenzione di far diventare l'isola un luogo riassuntivo della città. Così il progetto, fortemente governato dal principio eteronomo, definisce un sistema di corrispondenze e contraddizioni con i valori formali della città che agiscono al di fuori dell'isola stessa (le emergenze architettoniche, ma anche il disegno urbano, i segni dell'attraversamento, ...). Con la conferma o la negazione degli allineamenti-trasferimenti, è evidente che è nel gioco di giaciture e posizioni delle architetture che si esprime la natura critica e selettiva del progetto. Il principio ordinatore generale regola i rapporti spaziali tra questi trasferimenti e le presenze interne (tra cui la forma dell'isola e le sue tracce) determinando un sistema complessivo di grande varietà in cui convivono figure molto diverse.

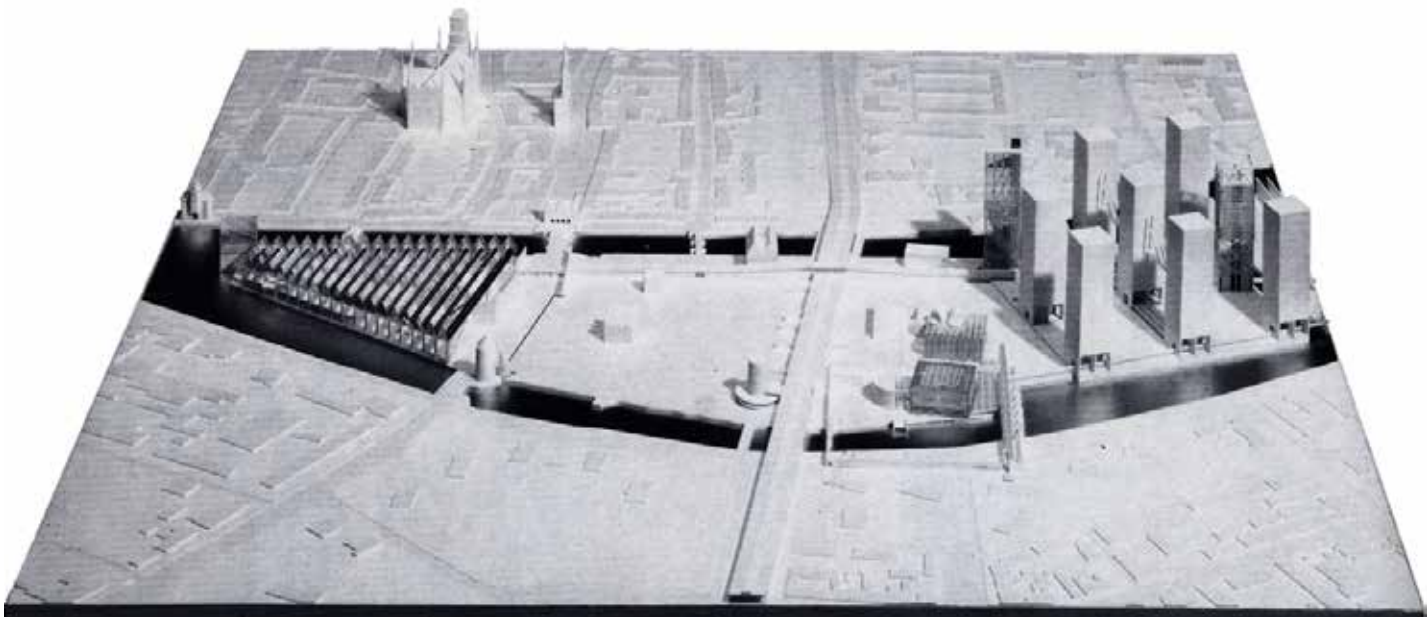
Così la *dispositio*, regolante la posizione delle architetture separate, si inverte in una forma dichiaratamente relativa e senza ambizioni di esattezza. Il dato

the author underlines the reasons of collocations proposed. Positional and geometrical choices, more than the constitution of individual artefacts, reveal the intention to make the island a place resuming the entire city. So the project, strongly governed by a heteronomous principle, defines a system made of correspondences and contradictions with city's formal values acting outside the island (architectural mergences, urban plot, overcoming signs,...). Confirming or negating alignments-transfers, the critical nature of the project is represented by the arrangements and positions play. The general ordering principle regulates spatial relationships between transfers and internal presences (among them the island's shape and its traces) determining a general system characterized by a great variety in which different figures co-exist.

This way, dispositio, regulating positions of separated architectures, becomes true in a clearly relative form without exactness ambitions. Formal datum of Gdnask island (as happens in Garibaldi-Repubblica site and for each zolla proposed by Bisogni) doesn't only lay in its circumscribed

Francesco Costanzo DISCONTINUA URBANI. *Dispositio* e città nel Novecento

URBAN DISCONTINUITY. *Dispositio and city in the Twentieth Century*



G. Polesello, Progetto per l'Isola dei Granai a Danzica, 1989, planimetria e modello / G. Polesello, Proposal for Granary Island in Gdansk, 1989, mass plan and physical model.

formale dell'isola di Danzica (come avviene per l'area Garibaldi-Repubblica o per una qualsiasi delle zolle napoletane), non è solamente nella sua morfologia circoscritta ossia nella sua forma primigenia - il limite lambito dall'ansa del fiume –, ma deriva dalla sovrapposizione di questa con una moderna, a sua volta costituita da una specifica configurazione che detta il legame tra le separazioni. Non più un frammento dalla forma univoca, ma un ordine spaziale dalle mutevoli rivelazioni che mostrano la ricchezza attualissima della *dispositio*.

Bibliografia / Reference

- Bisogni, S. (a cura di) (2011). *Ricerche in architettura. La zolla nella dispersione delle aree metropolitane. Resoconti della ricerca MURST 2000*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Bisogni, S., Renna, A. (1965). *Introduzione ai problemi di disegno urbano dell'area metropolitana*, in "Edilizia moderna", n. 87-88.
- Cohen, J.-L. (1983). *Per un'architettura discontinua*, in "Casabella" n. 487/8.
- Costanzo F. (2007). *L'architettura del Campo. La composizione architettonica per le nuove centralità territoriali*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Hilberseimer, L. (1960). *The trend toward openness*, in Pommer R., Spaeth D., Harrington K. (1988), *Ludwig Hilberseimer. Architect, educator and urban planner*, New York: The Art Institute of Chicago and Rizzoli Int.
- Hilberseimer, L. (1927). *Groszstadt Architectur*, Stoccarda: Hoffmann; trad.it.: L.H. (1981), *Groszstadt Architectur. L'architettura della grande città*, Napoli: Clean.
- Kaufmann, E. (1973). *Da Ledoux a Le Corbusier - Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Milano: Mazzotta ed.
- Le Corbusier (1966). *Voyage d'Orient*; trad. it.: Gresleri G. (a cura di) (2000). *Voyage d'Orient Carnets*, Milano: Electa Fondazione L.C.
- Le Corbusier (1946). *L'espace indicible*, trad. it.: Tamborrino, R. (2003), *Le Corbusier, Scritti*, Torino: Einaudi.
- Monestiroli, A. (1997). *Temi urbani*, Milano: Unicopli
- Polesello, G. (1991). *Progetto dell'Isola dei Granai a Danzica*, in "Casabella" n. 583.
- Purini, F. (2003). *Comporre l'architettura*, Roma-Bari: Laterza.
- Tafari, M. (1973). *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari: Laterza.



Francesco Costanzo è ricercatore e docente di Composizione Architettonica ed Urbana presso il Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale della II Università di Napoli. È membro dal 2008 del Dottorato in Progettazione e di Comitati Scientifici di Collane Internazionali. Partecipa al dibattito nazionale ed internazionale con contributi sui temi della discontinuità urbana (nel 2007 pubblica "L'architettura del Campo", per i tipi della ESI), dell'architettura elementare e della rielaborazione dei paradigmi del Razionalismo italiano e del Mo. Mo. Le sue opere risultano finaliste e esposte presso: Accademia di San Luca/Roma - Premio Architettura (2006), Triennale di Milano - Medaglia d'Oro (2013), Biennale di Venezia (2014).

Francesco Costanzo is a researcher and a teacher of Architectural and Urban Composition at Department of Architecture and Industrial Design of the Second University of Naples. He is member since 2008 of PhD of Architectural Design and Scientific Committees of International Series. He participates in national and international debate with contributions about urban discontinuity (in 2007 he published "L'architettura del Campo" for ESI), elementary architecture and rielaboration of paradigms from Italian Rationalism and Mo.Mo. His projects are finalist and exposed at: Accademia di San Luca/Roma – Premio Architettura (2006), Triennale di Milano – Medaglia d'Oro (2013), Venice Biennale (2014).

Francesco Costanzo DISCONTINUA URBANI. *Dispositio* e città nel Novecento

URBAN DISCONTINUITY. *Dispositio* and city in the Twentieth Century

Gregorio Froio

COMPORRE IL FRAMMENTO. LA *DISPOSITIO* ADRIANEA NELLA MODERNITÀ ARCHITETTONICA

Abstract

Ha senso parlare ancora oggi di composizione in architettura? Dopo essere stato rimosso dalle scuole di architettura tale vocabolo oggi sembra ritrovare un rinnovato motivo di interesse in relazione all'originario significato vitruviano. A partire dal modello compositivo di Villa Adriana, nella rilettura iconografica del Campo Marzio di Piranesi, l'architettura moderna e contemporanea riscopre la vitalità insita nel comporre per frammenti.

Il termine composizione sembra suscitare oggi un rinnovato interesse dopo la rimozione avvenuta negli scorsi decenni. E sembra ritrovare un nuovo fondante motivo di attualità proprio in rapporto al suo originario significato del com-porre ovvero del mettere insieme di matrice vitruviana.

Che significato ha oggi parlare ancora di composizione? Nell'era della modernità liquida? In architettura?

Il termine *composizione* architettonica è stato usato per la prima volta da Jean Nicolas Louis Durand nel suo trattato *Lezioni di architettura*. Operando una sintesi complessa della teoria degli ordini architettonici tratta dagli autori classici (Vitruvio in particolare) e da quelli moderni (Sebastiano Serlio soprattutto) Durand ottiene un manuale moderno in cui gli elementi architettonici dapprima separati nella loro oggettualità metrico/proporzionale vengono montati insieme quali componenti di base fondamentali nella definizione degli edifici: si passa dall'individuazione

FRAGMENT AND COMPOSITION. HADRIAN'S *DISPOSITIO* IN THE MODERN ARCHITECTURE

Abstract

What's the meaning of composition in architecture today? After its demotion from academic schools the word seems to become topical again with reference to original definition in Vitruvio. From model of Villa Adriana's plan, referring to iconography of Campo Marzio by Piranesi, modern architecture rediscovers the actuality of composition by the fragment.

The term composition seems to arouse a new interest today after its demotion in the last ten-years. The reason of this actuality refers the original term "to com-pose", in other word: to put together in the meaning of Vitruvio.

What's the meaning of this term today? In the age of liquid modernity? In architecture?

The word was used for the first time by Jean Nicolas Louis Durand in his essay Lesson of architecture. Starting from a synthesis of architectonic orders in classic authors (Vitruvio in particular) and in modern ones (especially Sebastiano Serlio) Durand extracts a modern scientific handbook: the architectonical elements (in a first time divided into metrical and proportional system as objects) are put together as matrix components of defining buildings. From typologically identified parts (atrium, staircases, courts, fountains, halls, central spaces etc.,) he comes to define architectonical types (temples, palaces, public treas-

di parti tipologicamente distinte quali vestiboli, scale, corti, fontane, sale, spazi centrali per poi arrivare alla descrizione di tipi architettonici in se compiuti (templi, palazzi, tesori pubblici, collegi, biblioteche, mercati, ospedali, prigionie ecc.). Composizione dunque come un processo combinatorio di elementi architettonici.

Centrale nella definizione vitruviana di *dispositio* e poi quella di *commodulatio* risulta il concetto di modulo. Scrive Giulio Carlo Argan in *Progetto e destino*:

In Vitruvio il modulo è mero principio metrico: non pretende di riflettere una profonda legge di natura ma mira soltanto a assicurare un'armonia di effetti visivi, allo stesso modo che la metrica della poesia mira ad assicurare al verso una cadenza grata all'orecchio. E' soltanto nel Rinascimento che il principio pratico del modulo si sviluppa in un complesso sistema proporzionale, che viene assunto come rappresentativo dello spazio o della legge razionale e geometrica su cui si fonda l'idea di natura. E poiché si ritiene che l'antichità classica abbia elaborato una perfetta filosofia naturale e che dunque le forme artistiche dell'antichità siano rappresentative delle grandi leggi della natura, le forme classiche assumono, nell'architettura del Rinascimento un valore di piena rappresentazione spaziale: la relazione proporzionale che determina la loro composizione, cioè il raccordo del singolo elemento all'insieme, è quindi anche il processo della costruzione dello spazio¹.

Secondo Franco Purini due sono i modelli strutturali dello spazio: quello della griglia prospettica (di matrice brunelleschiano-albertiana) e quello della contrapposizione di volumi autonomi liberamente disposti (spazio greco). Nel primo caso scrive Purini in *Comporre l'architettura*: "gli oggetti si inseriscono in questo sistema isotropo e subordinano se stessi e i loro elementi costitutivi alla regola determinata dalla quadratura delle superfici che formano la gabbia ideale che li contiene (...). Il secondo non prevede schemi regolatori ma si basa sulla semplice contrapposizio-

uries, colleges, libraries, markets, hospitals, prisons etc.,). Composition becomes a combinatorial process of architectural parts.

In the definition by Vitruvius of dispositio and commodulatio the term module becomes central. Giulio Carlo Argan writes in Progetto e Destino:

In Vitruvius module is a simple metrical principle: it doesn't pretend to reflect a profound natural law but it only aims to assure a visual effects accord, at the same time the metrics of poetry aim to assure a pleasant rhythm to the verse. Only in the Renaissance the practical principle of module grows a complex proportional system that was used as representation of the space or the rational and geometrical law of nature. For the belief the classic antiquity has founded a perfect natural philosophy and then the artistic forms of the antiquity are representative of the big laws of nature, in the architecture of the Renaissance classic forms get a value of complete spatial representation: the proportional relationship that defines their composition, or the connection between single elements and the rest, is also the process of construction of the space¹.

Franco Purini says two are the models that structure the space: the grid in perspective (showed by Filippo Brunelleschi or Leon Battista Alberti) and the contrast between autonomous masses freely set in the place (Greek space). In the first case in Comporre l'architettura Purini writes: "objects are set in this isotropic system and subordinate themselves and their constitutive elements to the rule determined by the squaring of the surfaces that form the ideal inner cage (...). The second space hasn't regulating principles and it is founded on the simplex contrast between autonomous volumes"². The grid of Hellenic cities is congruent to the first case. The Acropolis in Athens forms the pure volumes of the second case. Between

Gregorio Froio COMPORRE IL FRAMMENTO. La *dispositio* adrianea nella modernità architettonica

FRAGMENT AND COMPOSITION. Hadrian's *dispositio* in the modern architecture

ne di volumi autonomi”². Al primo caso appartiene la griglia ippodamea delle città ellenistiche; alla seconda i *volumi puri* dell’Acropoli di Atene. Fra queste due modalità risulta un’infinita gamma di variazioni e di possibilità. Sempre rimanendo in uno sfondo tardo antico l’area centrale del *Foro Romano* contiene in sé i caratteri dell’uno e dell’altro: un continuum spaziale di edifici, piazze, acquedotti.

Per Manfredo Tafuri la svolta tipologica operata da Durand costituisce, insieme all’*architettura parlante* di Ledoux, il punto di svolta verso una visione contemporanea del comporre. Invenzione tipologica e architettura parlante trovano in Giovanni Battista Piranesi il momento più alto di sintesi e del conflitto. L’invenzione del Campo Marzio piranesiano consiste nel mettere insieme frammenti in macerazione tratti dal repertorio tipologico dell’antichità. Nell’*Iconographia Campii Martii*, in questa battaglia che l’architettura attua su se stessa “la tipologia viene affermata come istanza di ordinamento superiore, ma la configurazione dei singoli tipi tende a distruggere il concetto medesimo di tipologia”³. Piranesi mette dunque a conflitto attraverso la tecnica dello choc razionalismo e irrazionalismo svelando le interne contraddizioni che animeranno il corso e lo sviluppo della città moderna e contemporanea.

A partire da Colin Rowe in poi l’ipotesi di una città come museo di forme dissonanti se da una parte ha messo in evidenza la dialettica fra contenuto e contenitore, fra impalcatura e evento o anche fra oggetto e sfondo dall’altra ha individuato nell’idea del collage un chiaro riferimento iconografico che fa da sfondo all’idea stessa di città. Come nei collage di Picasso o anche nei *Capricci* di Canaletto questo procedimento in grado di tenere insieme “il precario equilibrio tra struttura ed evento, necessità e contingenza, interiorità ed esteriorità”⁴ utilizza e fa propria la *poetica del frammento* quale principio di composizione della città contemporanea. Se negli studi di Kevin Lynch sull’*immagine delle città* americane e poi in quelli di Robert

these two models there is a big range of historical examples. The archaeological area of Forum in Rome includes in itself both of these dispositions: a continuum space of buildings, temples, squares, aqueducts.

Manfredo Tafuri has written the typological innovation made up by Durand and the architecture parlante of Ledoux are the turning points to a new vision of architectonic composition. These two elements conflict and unify themselves in the work of Giovanni Battista Piranesi. Into the Campo Marzio of Piranesi the invention is given putting together antiquity fragment of past. With The Iconographiam Campii Martii, in this war the architecture engages to itself “typology is given as superior order instance but configuration of single types tends to destroy the same idea of typology”³. So Piranesi shows the conflict between rationalism and irrationalism with a choc expedience and the inner contradictions of contemporary city in its future growing.

In Colin Rowe the thesis of a city as museum of dissonance forms (moving from the alternate choice between contents and containers, structure and event, object and its background) has identified in the iconography of the collage a clear reference with the same idea of city. As in the collages of Picasso or the Capricci of Canaletto this method putting together “precarious balance between structure and event, necessity and contingency, the internal and the external”⁴ uses in itself the poetics of fragment as composition system of contemporary city. As in the studies of Kevin Lynch about the image of city and then in those ones of Robert Venturi on Las Vegas the architectonic object has taken a new symbolic and communicative value, it seems that the same object have lost today every classic unity statute becoming part of a text continually changing and developing in prosthesis, scraps, rests.

Gregorio Froio COMPORRE IL FRAMMENTO. La *dispositio* adrianea nella modernità architettonica

FRAGMENT AND COMPOSITION. Hadrian's *dispositio* in the modern architecture

Venturi su Las Vegas il dato oggettuale ha assunto un nuovo contenuto simbolico e comunicativo, l'oggetto architettonico oggi sembra aver perduto lo statuto di unità classica per diventare parte di una narrazione in divenire, trasformandosi e declinandosi di volta in volta in protesi, scarto, resto.

Ciò che a noi interessa sottolineare del termine *dispositio* e che la rende più attuale (e forse più urgente) è soprattutto il *rapporto fra le cose* ovvero il rapporto con il luogo sul quale gli oggetti si collocano. Nell'individuazione di modelli di aggregazione delle forme architettoniche nello spazio o anche e forse in maniera più appropriata di *modelli configurazionali* risultano fondamentali gli studi di Costantino Dardi che nel '76 in *Semplice lineare complesso* parlava di *composizione contestuale* come scelta di una logica configurazionale che ancora l'oggetto architettonico a un determinato luogo. Descrivendo tali modelli in relazione al dato metrico-contestuale, afferma Dardi, "noi operiamo di fatto un esperimento di simulazione, che ci consente di verificare il livello di congruenza nel sistema di corrispondenze e dipendenza tra le parti componenti dello spazio fisico"⁵.

Lo stesso Dardi individua poi alcuni esempi di strutture architettoniche complesse che fanno derivare il loro *principio di esistenza* da fattori topologici oltre che da scelte funzionali e progettuali. "Un acquedotto romano, la grande muraglia cinese (...) il lecorbuseriano *project obus* per Algeri (...) assumono nel paesaggio un preciso ruolo di elementi di distinzione, maglie di divisione, linee di cesura: e quindi anche di luoghi di incontro, spazi di relazione, linee di sutura"⁶.

Alcuni esempi di architetture (appartenenti a epoche e periodi storici differenti) quali Villa adriana, il *Florida Southern College* di Frank Lloyd Wright, il Salk Institute di Louis Kahn, mostrano la presenza di un coerente principio di posizionamento, ovvero un criterio di configurazione topologica, la cui logica di posizione ne determina la specificità.

Villa Adriana a Tivoli (fig. 1) sintetizza e porta a

*Today the research on dispositio seems to have a new sense giving more importance to the context and the place in which the objects are set. The analysis on models to collecting architec- tonic form (or configuration models) was exposed by Costantino Dardi in 1976: in Semplice lineare complesso he defines contextual composition like choice of a configuration reasoning of archi- tectonic objects to set in a specific place. Relat- ing those models with metric and contextual data Dardi writes: "we make an experiment of simula- tion verifying a level of congruence in the relation system of parts that composes physical space"*⁵.

*So Dardi displays some examples of complex architectural structures, basing their existence principles on topological factors or functional and design choices: "A roman Aqueduct, the Great Wall of China, the Project Obus of Le Corbusier (...) have into the landscape an exact role of distinction of elements, division of meshes and lines: so place of meeting, relation spaces, suture lines"*⁶.

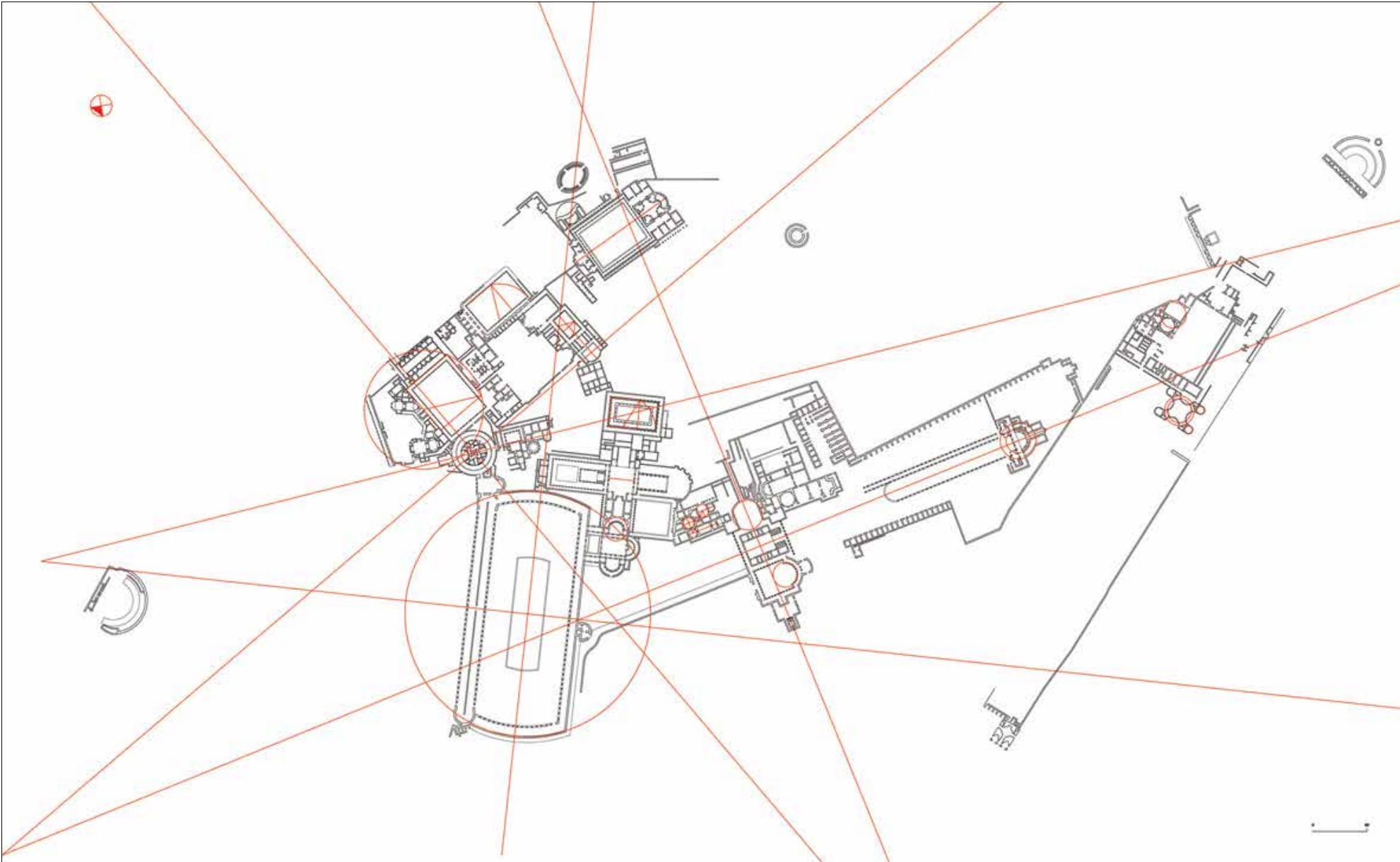
Some examples of architectures (in different historic periods) like Hadrian's Villa, The Florida Southern College by Frank Lloyd Wright, the Salk Institute of Louis Kahn, show clearly a principle of topological configuration, the single specificities of that are demanded on these setting reasoning.

Hadrian's Villa near Tivoli (fig. 1) displays a dispositio based on more perspective focus in which there are rotations of parts, changes of position, snap fractures, dissonances. Composition in plan has an inner formal structure: mechanism forms as cogwheels, hinges, asymmetrical planes that collide and crash; a catalogue of consequent spaces unified with connecting architectures (the Teatro Marittimo above all).

The single architectures of the Florida Southern College (fig. 2) dispose themselves on the plan with two geometric placed on grids: one is based on orthogonal system; the second rotates on its

Gregorio Froio COMPORRE IL FRAMMENTO. La *dispositio* adrianea nella modernità architettonica

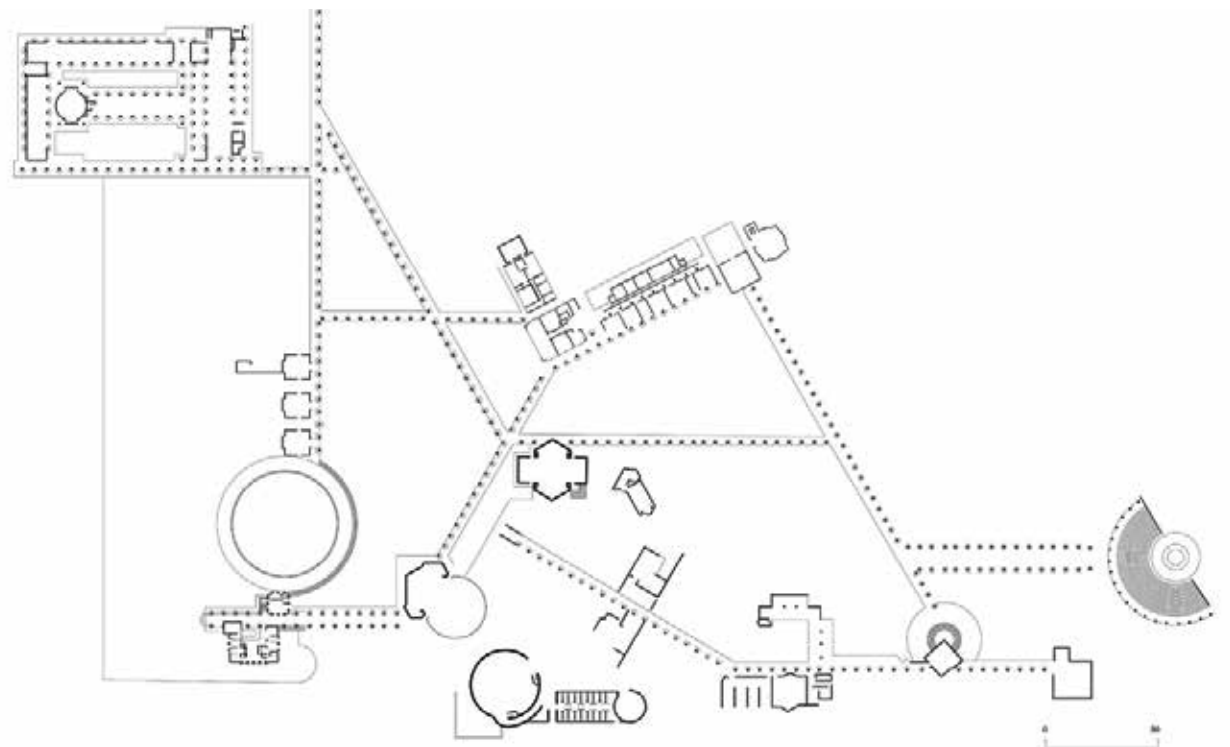
FRAGMENT AND COMPOSITION. Hadrian's dispositio in the modern architecture



1. Planimetria generale di Villa adriana / *General plan of Hadrian's Villa.*

Gregorio Froio **COMPORRE IL FRAMMENTO.** La *dispositio* adrianea nella modernità architettonica

FRAGMENT AND COMPOSITION. Hadrian's dispositio in the modern architecture



2. Schema planimetrico del Florida Southern College
/ General plan of the Florida Southern College

compimento una dispositio incentrata su più fuochi prospettici, all'interno della quale gli elementi in gioco subiscono rotazioni, cambi di giaciture, fratture improvise, *dissonanze*. Nella villa dell'imperatore Adriano la composizione planimetrica è dotata di una profonda coerenza formale: ingranaggi di forme in se compiute, cerniere, rotazioni, cambi di giacitura, asimmetrie, piani che si incastrano e collidono; un *elenco* di spazi concatenati, tenuti insieme da architetture cerniera (Il Teatro Marittimo).

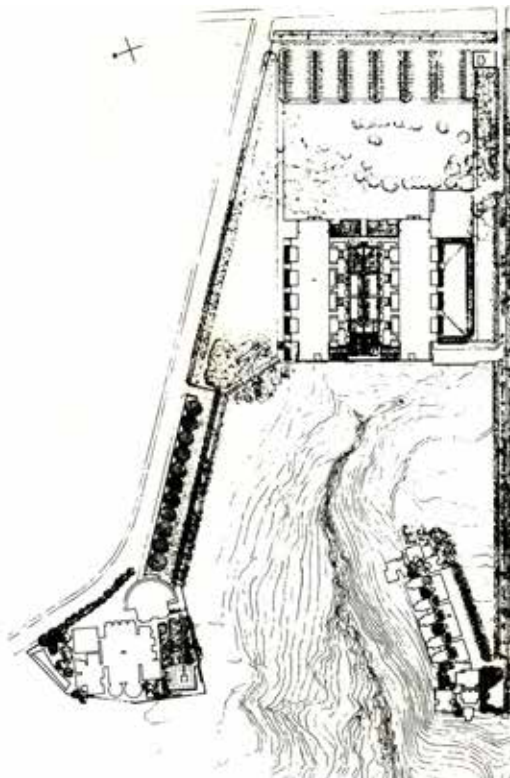
Nel Florida Southern College (fig. 2) le singole architetture si dispongono sul piano secondo due maglie metriche sovrapposte, una ortogonale e una ruotata di 60 gradi; tale rotazione viene ripresa e accentuata dai tracciati pedonali ai quali è affidato il compito di raccordo fra le architetture.

Nel Salk Institute (fig. 3) tre differenti ordini di giacitura sottendono il posizionamento nel contesto orografico californiano. Dei tre episodi dissonanti (i laboratori, le residenze, lo spazio ricettivo) quello della *Meeting House* forma una configurazione in cui si

own axis by 60°; this rotation is underlined by pedestrian crossing which have the role to connect single architectures.

Three different orders of position form the system of The Salk Institute (fig. 3). Three dissonant events: Laboratories, Residencies, Meeting House. In the Meeting house primary figures like circle and square (connected together with a system of courses and inner squares) accumulate and stratify: the orthogonal inner rhythm is disconnected and closed by a rotation of axis of Auditorium, to which is demanded the rule to closing of sequence.

By these examples we can define a paratactic method of composition: in that the objects (setting on different positions) find a superior inner order that is given by relationship between the single parts and the whole system. Today the dimension of landscape seems to be the near background for this type of composition: the chance for a new



L. Kahn. Planimetria generale del Salk Institute / L.
Kahn. General plan of The Salk Institute

accumulano e si susseguono figure primarie quali il cerchio e il quadrato, tenute insieme dal tessuto connettivo dei percorsi e delle piazze interne: il ritmo interno ortogonale viene spezzato e richiuso nella divaricazione d'asse dell'invaso dell'auditorium, al quale è demandato il ruolo di chiusura della serie.

Da questi esempi risulta in ultimo una modalità del comporre che potremmo definire paratattica: in essa le architetture disposte secondo piani diversi di giaciture trovano un ordine interno superiore dato proprio dal rapporto fra le parti e il tutto. La dimensione del paesaggio sembra configurarsi oggi come sfondo ultimo di questo comporre per frammenti: la possibilità di un'avvenuta palingenesi delle forme (che alcuni negano possa esserci) sembra risiedere in ultimo nella potente metafora della *terra*, luogo in cui si depositano e si stratificano i frammenti materici, luogo in cui la tipologia si trasforma in *topologia*, su cui si depositano quali *scritture terrestri* le nuove architetture⁷.

Note

¹ Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p.109. Procedendo oltre nello stesso scritto Argan, riferendosi all'oggetto architettonico nella modernità, afferma che esso "non potendo essere definito dal sito che occupa nello spazio o dal suo posto nel contesto della natura, ha nella lucida funzione il suo principium individuationis. Lo standard, infatti non è un tipo di forma, ma un tipo di oggetto: utensile, macchina, suppellettile, casa e, se si vuole, città. E, come tale, prende il posto che aveva, nel processo della progettazione classica, il modulo: tanto da potersi affermare che la grande scoperta dell'architettura moderna è la sostituzione del modulo-oggetto al modulo misura". Ivi, p.113.

² Da tali modelli strutturali discendono poi diversi tipi di spazialità: panottica, analitica, psichica e virtuale. Cfr., Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp.122-125.

³ Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Roma-Bari 1973, p.18.

⁴ Colin Rowe, *Collage City*, Il Saggiatore, Milano 1981, p.229.

⁵ Costantino Dardi, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Ed. Kappa, Roma 1987, p.34.

⁶ Ivi, p.27.

⁷ Cfr., Franco Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2008.

*palingenesis of form seems to be based at last on the powerful metaphor of the earth, in which fragments of matter stratify, in which typology becomes topology and the new architectures settle as land hands*⁷.

Notes

¹ Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p.109. In the same essay Argan says: "because module can't be defined by site that takes up in the space or by its position in the natural contest, it has in function its principium individuationis. So the standard is not a type of form but a type of object. (...). It takes the place of module in the process of classic planning: so we can say the great discovery of modern architecture is the substitution of module- object with module-measure". Ivi, p.113.

² Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp.122-125.

³ Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Roma-Bari 1973, p.18.

⁴ Colin Rowe, *Fred Koetter*, Collage City, MIT Press, Cambridge, 1978, p. 105.

⁵ Costantino Dardi, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Ed. Kappa, Roma 1987, p.34.

⁶ Ivi, p.27.

⁷ Cfr., Franco Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2008.

Bibliografia / Reference

Ackerman, J. (2000). *La villa. Forma e ideologia*. Torino: Edizioni di comunità.

Argan, G.C. (1965). *Progetto e destino*. Milano: Il Saggiatore.

Dardi, C. (1987). *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*. Roma: Ed. Kappa.

Durand, J.N.D (1819). *Précis des leçons d'architecture données a l'Ecole Royale Polytechnique*, vol. I. Paris. (tr. it. di D'Alfonso, E. (1986). *Lezioni di architettura*. Milano: Clup).

Froio, G. (2013). *La componente archeologica nel progetto moderno*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Jeanneret, C. E. (Le Corbusier) (1973). *Verso una Architettura*, a cura di Pieluigi Cerri e Pierluigi Nicolin. Milano: Longanesi.

Jencks, C. (1984). *The language of most-modern architecture*. Londra: Academy Editions.

Giurolo, R., Mehta, J. (a cura di) (1981). *Louis I. Kahn*. Bologna: Zanichelli.

Kaufmann, E. (1933). *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architecktur*. Wien: Verlag Dr. Passer Leipzig. (tr. it. di Bruni C. (1973). *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*. Milano: Gabriele Mazzotta editore.

MacDonald, W.I., John A. Pinto, J.A. (1997). *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Milano: Electa.

Lynch, K. (1964). *L'immagine della città*. Venezia: Marsilio, Venezia.

Purini, F. (2000). *Comporre l'architettura*. Roma-Bari: Laterza.

Purini, F. (2008). *La misura italiana dell'architettura*. Roma-Bari: Laterza.

Rowe, C . (1981). *Collage City*. Milano: Il Saggiatore.

Tafari, M. (1973). *Progetto e Utopia*. Roma-Bari: Laterza.

Venturi, R. , Scott Brown, D., Izenour, S. (1977). *Learning from Las Vegas: The forgotten Symbolism of Archi-tectural form*. Cambridge, MA: MIT Press.

Zevi, B. (1973). *Il linguaggio dell'architettura moderna. Guida al codice anticlassico*. Torino: Einaudi.

Zevi, B. (1998). *Il manifesto di Modena. Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica*. Venezia: Canal & Stamperia Editrice.



Nato a Catanzaro il 24/12/1979. Laureatosi a Roma presso La Sapienza con Franco Purini. Dal 2012 dottore di ricerca in composizione architettonica e urbana presso l'Università Mediterranea di Reggio Calabria, dipartimento DASTEC, responsabile scientifico prof. arch. Laura Thermes, tutor prof. arch. Gianfranco Neri. Ha svolto attività di ricerca in particolare con la tesi di dottorato dal titolo: "La componente archeologica nel progetto moderno". Dal 2009 svolge assistenza didattica nei corsi di composizione architettonica e di Teorie della Ricerca Architettura tenuti dal Prof. Arch Gianfranco Neri. Ha partecipato a diversi concorsi di architettura nazionali e internazionali.

Gregorio Froio (Catanzaro 1979) graduated in Architecture from La Sapienza University in Rome in 2008. PhD in Architecture and Urban Design, since 2009 he collaborates with teaching courses in Rome and Reggio Calabria. From 2008 he works as an architect, participating in national and international design competitions.

Gregorio Froio

COMPORRE IL FRAMMENTO. La *dispositio* adrianea nella modernità architettonica

FRAGMENT AND COMPOSITION. Hadrian's dispositio in the modern architecture

Lina Malfona

CONTRO VITRUVIO. LA CITTÀ GIAPPONESE E IL SUO ORDINE URBANO

AGAINST VITRUVIUS. THE URBAN ORDER OF THE JAPANESE CITY

Abstract

La precisione dell'inquadratura e la preferenza per il dettaglio, che caratterizzano i disegni di Hiroshige Utagawa, rivelano la stessa rinuncia alla visione d'insieme che può essere intercettata nella configurazione planimetrica della città giapponese, caratterizzata da un tessuto urbano privo di *ordinatio*, dove concetti quali la *collocatio* e la *dispositio* risultano quasi retorici. Il Giappone fornisce infatti una particolare declinazione del progetto urbano, inteso come coesistenza sincretica, non sintetica, di pezzi e parti eterogenee.

Talvolta la bellezza di un paesaggio può essere misurata dalla presenza dell'elemento roccioso. Ma capita spesso che esso sia poco evidente perché coperto da una coltre di terra o nascosto sotto un pesante manto erboso, mentre altre volte affiora per lunghi tratti, costeggiando vecchi muri, sconosciuti crepacci. Più di frequente, esso può apparire scheggiato, trafitto, frammentato. Vengo da un paese in cui la roccia affiora in maniera sublime e brutale. Dove la montagna è venerabile per maestosità e solitudine e talvolta si trasfigura, diventando monumento a una religiosità interna alle cose, a un senso del divino che si distende uniformemente sulla natura, lasciando però fuori gli uomini.

In Giappone il monte Fuji è venerato come una divinità e la città intera appare come un basamento continuo e senza qualità su cui si erge questo grande cono, figura mistica, platonica, che tende al cielo. Ma

Abstract

The prints of Hiroshige Utagawa show a peculiar way of seeing, framing only a portion of space, by revealing the Japanese attention to the detail. Similarly, the Japanese city is particularly well-finished from a closer look (i.e. at a small scale), but at a large scale (i.e. from above) the urban fabric does not comply with any type of ordinatio (formal order). In fact, Japan gives a peculiar declination of the urban design: it is intended as a syncretic – not synthetic – mosaic of heterogeneous parts.

Sometimes the beauty of a landscape can be evaluated by the presence of the rock. Often, the rock is not so evident, because it has protected by a blanket of terrain or hidden under a weighty turf. At times, it emerges along linear segments, skirting old walls or deep crevasses. More frequently, the rock appears splintered, pierced, fragmented. I come from a country in which the rock emerges in a sublime way, where the mountain is venerable because of its magnificence and its wilderness. Sometimes this mountain becomes transfigured, as a monument to something divine, which pervades evenly nature, keeping out men.

In Japan, Mount Fuji is revered as a divinity, so that the city appears as a uniform platform without any quality, on which towers this tall cone, a platonian figure, almost mystic, which tends to the sky.

However, when we are in the dense city, whose

Lina Malfona CONTRO VITRUVIO. La città giapponese e il suo ordine urbano

AGAINST VITRUVIUS. The urban order of the japanese city



Waro Kishi, House in Yamanoi, 2014 (foto di L. Malfona).

Lina Malfona CONTRO VITRUVIO. La città giapponese e il suo ordine urbano

AGAINST VITRUVIUS. The urban order of the japanese city

quando ci si immerge nella città densa, *tappeto* di case strette tra case, il monte Fuji sparisce e lo si può vedere solo elevandosi con lo spirito (o con l'ascensore).

Quanto conti l'altezza dello sguardo nell'architettura giapponese lo dimostrano molte opere, da quelle contemporanee di Kengo Kuma e Waro Kishi, tra gli altri, ai templi zen e alle case per la cerimonia del tè, dove l'altezza da cui si osserva rivela un preciso modo di sperimentare lo spazio architettonico. Nei soggiorni giapponesi, infatti, si sta seduti sul *tatami*, un leggero rivestimento del pavimento, quindi il livello dell'occhio col quale si fa esperienza dello spazio è più basso. Ciò spiega le sezioni di molti edifici, come l'altezza dei tendaggi e il posizionamento delle bucatore sulle facciate delle case. Questo particolare modo di *vedere* traspare anche dalle stampe di Hiroshige Utagawa¹, che ritraggono solo una porzione di uno spazio, che ne inquadrano un preciso angolo, solo un frammento, e cioè quello che si può cogliere stando seduti, a gambe incrociate, sul *tatami*.

La precisione dell'inquadratura e la preferenza per il dettaglio, che caratterizzano questi disegni, rivelano anche una sorta di rinuncia alla visione d'insieme. La stessa consapevole rinuncia che può essere intercettata nella configurazione planimetrica della città giapponese, che appare particolarmente curata e precisa a uno sguardo ravvicinato. Ma appena ci si allontana, si scopre un tessuto urbano privo di *ordinatio*, dove concetti quali la *collocatio* e la *dispositio*² risultano quasi retorici. Secondo Gunther Nitschke, infatti, lo spazio giapponese non è costituito da elementi compositivi ma è determinato dall'attività che vi si svolge³; inoltre tale spazio è carico di un vitalismo insito, secondo Charlotte Perriand, "nella discontinuità, nelle fratture, nei compromessi, che i giapponesi accettano come base di una nuova ricerca di continuità"⁴. Anche Manfredo Tafuri vedeva la città giapponese come composta da "pezzi isolati al di fuori di anche parziali complessi unitari o sistemazioni cittadine", tanto da affermare che "alla fertilità e alla

image can be described as a carpet of houses, Mount Fuji disappears and we can see it only by raising ourself with the spirit or taking the elevator. In order to make a comparison with Japan, in Finland the look is able to encompass a great area, marked by the street-bush-lake sequence, where cities are only small components, but precious for their urban configuration. Inversely, in Japan the structural complexity of territories can be understood only from a precise height.

The importance of the eye height in the Japanese architecture is evident from the contemporary works of Kengo Kuma e Waro Kishi, among others, but also from the ancient Zen Buddhist temples and houses of Tea, where the height of the gaze reveals a particular way to experience the architectural space. In fact, in the Japanese living, people are seated on the tatami, which is a textile floor covering. For this reason, the inhabitants' view level is lower than the standard.

These premises explain the peculiar section of the Japanese buildings, the height of the curtains and the position of the windows in the façade of the houses. The prints of Hiroshige Utagawa¹, for example, show this peculiar way of seeing. They frame only a portion of space, i.e. what can be seen from the bottom, in a cross-legged position, nevertheless they reveal also the Japanese attention to detail, together with a surrender to a more general vision. Similarly, the Japanese city is particularly well-finished from a closer look (i.e. at a small scale), but at a large scale (i.e. from above) the urban fabric does not comply with any type of ordinatio (formal order)².

According to Gunther Nitschke, in Japan urban space is not constituted by formal or geometrical elements but it is the outcome of all the activities performed there³, while according to Charlotte Perriand, "gli aspetti vitali sono insiti proprio nella discontinuità, nelle fratture, nei compromessi, che i giapponesi accettano come base di una nuova

Lina Malfona CONTRO VITRUVIO. La città giapponese e il suo ordine urbano

AGAINST VITRUVIUS. The urban order of the Japanese city

prepotente espressività dell'architettura corrisponde l'assenza quasi totale della pianificazione"⁵. Il Giappone fornisce dunque una particolare declinazione del progetto urbano, inteso come coesistenza sincretica, non sintetica, di pezzi e parti eterogenee. Ciò emerge con evidenza nello *Spiral Building* (1985) di Fumihiko Maki, nodo strategico dove si concentrano le dinamiche altalenanti tra forma costruita e spazio urbano. Qui l'autonomia dei partiti architettonici e la pratica dell'*assemblage* con cui si predispone la facciata si fanno metafora della stessa forma urbana di Tokyo, una sorta di *collage-city*.

Ma non è stata tanto la città giapponese ad attrarre gli architetti occidentali, quanto le doti intrinseche dell'architettura, la natura intimistica dell'abitazione, il suo misticismo. Inoltre, la *trasparenza*, la flessibilità e la modularità della casa tradizionale del periodo Meiji (1867-1912) e Taisho (1912-1926). Si pensi alla Casa Yoshijima a Takayama (1907), organizzata, come tradizionalmente in Giappone, secondo una sequenza di spazi aperti, flessibili, passanti, privi di connettivi e innalzati dal suolo. Tali spazi sono caratterizzati da pareti mobili e tendaggi, che è possibile rimuovere o sostituire; da grandi armadi, dove conservare gli arredi mobili; dall'uso del *tatami* come morbido rivestimento del pavimento, dalla cui dimensione (1mx2m) dipende il dimensionamento dell'abitazione. La straordinaria peculiarità della casa risiede nella configurazione spaziale dell'ambiente principale. Esso è coperto da una grande travatura aerea, calata su uno spazio centrale a tutta altezza, che non può che stupire per la grande modernità della sua concezione. Essa ricorda alcune strutture di Wright, come quella che copre la sala di lavoro comune di Taliesin III, successiva al suo viaggio in Giappone; le sperimentazioni sul telaio di Terragni e Cattaneo; i lavori dei Five Architects e in particolare le case di Eisenman; l'ossessione geometrica di certi edifici di Ungers e di Dudler; gli spazi eterei a telaio di Dardi. Costruzione astratto-simbolica atta a esprimere la posizione sociale della famiglia,

ricerca di continuità"⁴. As to Manfredo Tafuri, the Japanese city is composed of "pezzi isolati al di fuori di anche parziali complessi unitari o sistemazioni cittadine", so that "alla fertilità e alla prepotente espressività dell'architettura corrisponde l'assenza quasi totale della pianificazione"⁵.

Therefore, in Japan the urban design has a peculiar declination: it is intended as a syncretic – not synthetic – mosaic of heterogeneous parts. This approach clearly emerges looking at the Spiral Building (1985), designed by Fumihiko Maki. This edifice could be intended as a strategic pole, i.e. as a node in which the seesawing dynamics between built form and urban space are concentrated. Here the autonomy of the architectural components, which compose the volume, is a metaphor of urban syncretism, so that the building façade – composed through the technique of the assemblage – can be compared with the urban shape of Tokyo, a kind of collage-city.

The Japanese city didn't exercise on the architects of Modern Movement an attraction as much intense, as the architecture of the ancient edifices. In particular, the sublime sense of restraint, together with the inclination toward a lyric and eternal form can be found in those Japanese houses, which come from both Meiji (1867-1912) and Taisho periods, as Yoshijima House in Takayama (1907). The house, belonged to a sake manufacturer, is divided into five groups of rooms, disposed around two gardens, defined by engawa, i.e. porches, which were a sort of filter – open in the summer and closed in the winter – to those gardens. The residential building is organized – as traditionally in Japan – according to a sequence of open spaces, not connected by corridors, raised from the ground and walkable with bare feet. All spaces are modular and flexible enough to change their end use at least three times a day, according to different demands: you can place a portable ta-

Lina Malfona CONTRO VITRUVIO. La città giapponese e il suo ordine urbano

AGAINST VITRUVIUS. The urban order of the Japanese city

Casa Yoshijima, 1917.

Fumihiko Maki, Crematorio Kaze-no-Oka, Kyushu
1995.



Lina Malfona CONTRO VITRUVIO. La città giapponese e il suo ordine urbano

AGAINST VITRUVIUS. The urban order of the japanese city



Kengo Kuma, Museo Suntory, Tokyo 2007 (foto di L. Malfona).

tale reticolo spaziale risolveva anche la connessione tra il piano di imposta delle pareti scorrevoli in carta di riso e il soffitto in legno.

Ma quali sono i progetti che conservano ancora oggi lo spirito di queste antiche costruzioni? Probabilmente, certi lavori di Kengo Kuma e Tadao Ando a Tokyo, come il Museo Suntory (2007), dove alla grazia razionalista delle teche vitree si accosta l'interpretazione delle trame lignee degli antichi palazzi nipponici, o la Fondazione Issey Miyake (2007), dove l'architetto dell'acqua e della luce ricalibra la dimensione monumentale dei progetti precedenti in un'architettura intima, riflessiva e tutta contenuta nelle pieghe della copertura. Tuttavia, quello spirito è stato sostituito da più complesse formulazioni. Già negli anni sessanta, il Metabolismo⁶ mette in crisi quelle tematiche, introducendo l'estetica della macchina e l'ideologia della

ble for dinner, some cushions zabuton or a futon, in order to receive guests or to rest. The domestic space of the house is characterized by the presence of sliding partitions and removable curtains (light or heavy according to the seasons); large wardrobes, used to store mobile furnitures; tatami, a sort of soft floor covering, whose dimension (1m x 2m) defines that one of the entire building. The main room of the house is destined to the business and is placed beyond the entrance; it is a double-high space, covered by a large aerial framework, which sustains the roof. Without doubts, the framework astonishes for the modernity of its spatial conception, which calls to mind some bold structures, as the main room of Taliesin III, designed by Frank L. Wright after his travel to Japan, the Terragni and Cattaneo' frameworks, the Five Architects' build-

Lina Malfona CONTRO VITRUVIO. La città giapponese e il suo ordine urbano

AGAINST VITRUVIUS. The urban order of the japanese city



Tadao Ando, Fondazione Issey Miyake, Tokyo 2007
(foto di L. Malfona).

megastruttura. Una sorta di vuoto ideologico, invece, si manifesta a partire dagli anni settanta, dopo l'Esposizione di Osaka, malgrado l'azione di personalità del calibro di Arata Isozaki, intellettuale, critico e architetto, e Kazuo Shinohara, che ambiscono a costruire un rapporto significativo tra l'edificio specifico e il tessuto urbano nel suo insieme. Com'è noto, essi non troveranno proseliti e anche il loro migliore allievo, Toyo Ito, rinuncerà al rapporto dell'architettura con la città, creando *universi poetici* chiusi. E la naturalezza con cui egli accosterà la nostalgia di un passato perduto con la superficialità di certi slogan e di certe icone del presente sarà vincente⁷.

Oggi la cultura occidentale guarda alla città giapponese contemporanea come a un'entità priva di figure, temporanea e superficiale. A ben vedere, però, tale natura temporanea ha le sue radici nell'esigenza maturata negli anni di realizzare quartieri per così dire

ings, the Ungers and Dudler's obsessive spaces; the Purini and Thermes' metaphysical trusses. The roof framework seems to be a symbolic structure, which represents the family status, but its role is also that of connecting the sliding partitions (made of rice paper) with the timber beams.

Among the contemporary Japanese projects, what are those inspired to the ancient constructions? Surely, certain works of Kengo Kuma and Tadao Ando in Tokyo, such as the Suntory Museum (2007) – which combines the Rationalist grace of the glassy shrines with the wooden weaves, inspired by the ancient Nipponese palaces – and the Issey Miyake Foundation (2007), where the architect of the light and the water reformulates the monumental dimension of his previous projects in a more intimate architecture. However, the Nippon-

Lina Malfona CONTRO VITRUVIO. La città giapponese e il suo ordine urbano

AGAINST VITRUVIUS. The urban order of the japanese city



Takenaka e Cesar Pelli, Abeno Harukas, 2014 (foto di L. Malfona).

portatili, che potessero essere cioè facilmente smontati e ricollocati per le note ragioni di instabilità geologica e per i frequenti incendi. Yoshinobu Ashihara⁸ fa notare come l'architettura tradizionale nipponica sia fondata sul *piano* di calpestio, un piano flottante, elevato dal terreno. Tale considerazione mette in luce come quel senso di instabilità che si attribuisce alla città sia connaturato nella tradizione costruttiva di questa nazione, che è diversa dalla tradizione occidentale del *muro*, la cui perentorietà esprime invece volontà di durata.

Ma se da un lato troviamo l'insegnamento di Ito, che interpreta coi suoi edifici la società dei consumi, la precarietà urbana e la cultura dell'effimero, dall'altro c'è la lezione di Kazuo Sejima. Se il primo realizza opere simili a installazioni temporanee, caratterizzate da una fragilità che le rende monumento al presente, un monumento comunque evanescente, la seconda fa dell'edificio un *diagramma*, una struttura di relazione tra lo spazio e il corpo, capace di dar vita ad architetture plastiche ma composte e definite, dunque lontane da quella negazione della forma che caratterizza le *scritture incompiute* di Ito. Collocati nel caos cittadino o nella vastità del paesaggio come *intervalli* fuori dal tempo, gli edifici di Sejima introducono in architettura l'estetica del *ma*⁹ (il termine giapponese che indica l'intervallo o lo spazio tra le cose), celebrata dal cinema di Yasujiro Ozu.

L'immagine urbana del Giappone viene consegnata dunque a piccole costruzioni estremamente consapevoli e a grandi *macchine urbane*, il cui perfetto apparato interno contrasta con l'assenza di regole della città. Queste ultime hanno nel grattacielo appena realizzato dallo studio Takenaka e da Cesar Pelli a Osaka il loro esempio culminante. Complesso multifunzionale e nodo urbano tra i più frequentati della città, *Abeno Harukas* (2014) si sviluppa su un'altezza di 300 metri, configurandosi come l'edificio più alto del Giappone. Fumihiko Maki paragona questo colosso ben congegnato a una nave da guerra¹⁰, da cui emergono corpi indipendenti la cui forma riflette la

ese tradition was gradually replaced by new formulas. From the sixties, the Metabolism caused distress to those ideas, by introducing the aesthetics of the machine and the ideology of the megastructure⁶. Instead, a sort of ideological void arose since the seventies, after the Expo of Osaka, in spite of the presence of Arata Isozaki, intellectual, critic and architect, and Kazuo Shinohara, who aspire to construct a meaningful relationship between the building and the urban fabric. But they remained isolated and even their best follower, Toyo Ito, will reject the relationship between built form and urban space, by creating self-standing poetical universes. And his combination between the nostalgia for a lost past and the option for slogans and icons of the present day will be winning⁷.

Today the Western culture looks at the Japanese city as a temporary structure, without significant figures. On closer inspection, this temporary nature has its roots in the necessity to achieve such portable quarters, in order to dismantle them easily, by reason of the geological instability and the frequent fires. Yoshinobu Ashihara⁸ – who elucidated the nature of the urban order, hidden behind the chaos of the Japanese city – explains that in Japan the architectural tradition is based on the floating floor, which has raised from the ground. This consideration underlines the general sense of instability, which is inborn in the Japanese way of manufacturing, so different from the Western tradition of the wall, symbolic of the eternal nature of architecture.

If from one hand, we can appreciate the lesson of Toyo Ito, whose buildings interpret the society of consumption, the culture of the ephemeral and the urban precariousness, from the other hand we have the lesson of Kazuyo Sejima. If the first one conceives buildings as similar to temporary installations, characterized by a fragility that makes them monuments to the present day (a kind of evanescent monument), the second one conceives build-

Lina Malfona CONTRO VITRUVIO. La città giapponese e il suo ordine urbano

AGAINST VITRUVIUS. The urban order of the Japanese city

funzione. L'immagine della montagna citata all'inizio del testo – che diventa in questo caso un'altura vitrea, cristallina – allude al contrasto interno all'architettura di questo paese, sospeso tra l'aleatorietà di edifici che durano in media 26 anni e la volontà di toccare vette più durature.

Percorrendo la soprelevata *Roppongi Dori*, fin dove questa tocca terra, innervandosi nel corpo vivo, infuocato di Tokyo, si può ammirare la bellezza della città giapponese, una bellezza che si alimenta di forti contrasti. L'immagine di una strada che fluttuando separa il profilo turrato dei grattacieli trasmette senza dubbio un senso di pericolo. Ma quando lo spazio della strada scompare, ciò che rimane è solo la fessura tra due edifici alti che si sfiorano nello spazio di un giunto, lasciando intravedere uno dei possibili orizzonti della città.

(Alcune parti del testo sono tratte dal paper "learning from Japan", presentato alla 22nd ISUF Conference "City as organism. New visions for urban life" e pubblicati negli atti del convegno a cura di Giuseppe Strappa.)

ings as diagrams, always more frequently sculptural buildings, able to trigger relations between the space and the body. These buildings are far from the will of deny the form, which characterizes the unfinished sculpture of Toyo Ito. Placed in the middle of the chaos of the city or in the vastness of the landscape as a sort of out of time white shrines, the buildings of Kazuyo Sejima introduce in architecture the aesthetics of the ma⁹ (the Japanese word, meaning the in-between space), as it is celebrated by the director Yasujiro Ozu.

The urban image of Japan pass through little and extremely aware structures as well as through building intended as a microcosm, i.e. as an autonomous machine, which incorporates all the components of a whole city. Consider, for instance, the skyscraper designed by Takenaka Office and Cesar Pelli in Osaka (2014). It covers an area of 300.000 square meters per floor and is the highest building in Japan (300 meters). Abeno Harukas has become a landmark for the city, it is a mixed-use building made up of towers, which are connected each others; for this reason, Fumihiko Maki compares this colossus to a battleship¹⁰. Moreover, the volumetric arrangement makes it similar to a monolithic figure, as well as an enormous rock. The image of the mountain, mentioned in the first paragraph, has transfigured in the form of these last buildings – a sort of huge crystalline structures – in order to signify that Japan is suspended between the transience of buildings, which last 26 years and the will to touch more durable summits.

You can admire the beauty of Tokyo by passing through the causeway Roppongi Dori, up to where it touches the ground and innervates the burning body of the city. The beauty of this city is nurtured by strong contrasts. Evidently, the figure of an aerial walkway, which splits the skyscrapers' profile, raises a sense of danger, but when the street disappears, only that split remains, as a fissure between

Lina Malfona CONTRO VITRUVIO. La città giapponese e il suo ordine urbano

AGAINST VITRUVIUS. The urban order of the japanese city

tall buildings. It lets us to see one of the possible horizons of the city.

(Some parts of this text come from the paper "learning from Japan", presented at the 22nd ISUF Conference "City as organism. New visions for urban life" and was published in the conference proceedings by Giuseppe Strappa.)

Note

¹ Utagawa H., *Cento vedute famose di Edo*, serie di 119 stampe risalenti al 1856-58.
² La città giapponese appare come la realizzazione distopica del motto di Marc-Antoine Laugier “ordre dans le détails, tumulte dans l’ensemble” (Essai sur l’Architecture, 1755).
³ Nitschke G., ‘Ma’: the japanese sense of ‘place’ in old and new architecture and planning, in “Architectural Design”, marzo 1966, pp. 117-130.
⁴ Tafuri M., *L’architettura moderna in Giappone*, Cappelli 1964, p. 48.
⁵ Tafuri M., op. cit., p. 126.
⁶ Cfr. Koolhaas R., Obrist H. U., *Project Japan, Metabolism Talks...*, Taschen, Colonia, 2011
⁷ Ito T., *Collage and superficiality in Architecture*, in Frampton K. (a cura di), *A New Wave of Japanese Architecture, Catalogue 10*, IAUS, New York 1978.
⁸ Cfr. Ashihara Y., *L’ordine nascosto*, Gangemi, Roma 1995.
⁹ Isozaki A., *Ma: Japanese Time-Space: an exhibition held at the musee des Arts Decoratifs*, in “Japan Architect”n.292, 1979.
¹⁰ Maki F., On visiting Abeno Harukas, in “*Shinkenchiku*”, special issue: Big Compact. Abeno Harukas. *Supertall Compact City*, September 2014.

Notes

¹ Utagawa, H. *Cento vedute famose di Edo*, 119 prints (1856-58).
² Consider the famous Marc-Antoine Laugier’s motto: “ordre dans le détails, tumulte dans l’ensemble” (Essai sur l’Architecture, 1755).
³ Cf Nitschke, G., “‘Ma’: the Japanese sense of ‘place’ in old and new architecture and planning”, *Architectural Design*, March 1966, pp. 117-130.
⁴ Tafuri, M. (1964). *L’architettura moderna in Giappone*. Bologna: Cappelli, p. 48.
⁵ Tafuri, M., op. cit. p. 126.
⁶ Cf Koolhaas R., Obrist H. U. (2011). Project Japan, Metabolism Talks... Colonia: Taschen.
⁷ Ito, T., “Collage and superficiality in Architecture” (1978). Frampton, K. (ed.). A New Wave of Japanese Architecture, Catalogue 10, New York: IAUS, pages 68-69.
⁸ Cf Ashihara, Y. (1995). L’ordine nascosto. Rome: Gangemi.
⁹ Cf Isozaki A., Ma: Japanese Time-Space: an exhibition held at the musee des Arts Decoratifs, in “Japan Architect”n.292, 1979.
¹⁰ Maki, F., “On visiting Abeno Harukas”, Shinkenchiku, special issue: Big Compact. Abeno Harukas. Supertall Compact City, September 2014.

Bibliografia / *Reference*

Ashihara, Y. (1971). *L'ordine nascosto*. Roma: Gangemi.

Isozaki, A. (1979). Ma: Japanese Time-Space: an exhibition held at the musee des Arts Decoratifs. In "Japan Architect", 292.

Ito, T., Collage and superficiality in Architecture. In Frampton, K. (a cura di) (1978). *A New Wave of Japanese Architecture, Catalogue 10*. New York: IAUS,

Jinnai, H. (1987). Tokyo then and now: keys to Japanese urban design. In "Japan Echo", 14, 20-29.

Koolhaas, R., Obrist, H. U. (2011). *Project Japan, Metabolism Talks....* Colonia: Taschen.

Maki, F. (1988). City, image and materiality. In Salat S. (a cura di), *Fumihiko Maki: An Aesthetic of Fragmentation*. New York: Rizzoli.

Maki, F. (semptember 2014). On visiting Abeno Harukas. In "Shinkenchiku", special issue: Big Compact. Abeno Harukas. Supertall Compact City.

Nitschke, G. (marzo 1966). 'Ma': the japanese sense of 'place' in old and new architecture and planning. in "Architectural Design", 117-130.

Shelton, B. (2012). Learning from the Japanese City. Looking East. In *Urban Design, Routledge*, London, second edition.

Tafari, M. (1964). *L'architettura moderna in Giappone*. Cappelli.



Lina Malfona (Cosenza, 1980) si laurea in Architettura nel 2005 con Franco Purini e nel 2009 è Dottore di ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana. Dal 2008 è professore a contratto di Laboratorio di Progettazione Architettonica presso la Facoltà di Architettura dell'Università Sapienza di Roma. Dal 2012 consegue assegni di ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Progetto della stessa università. È autrice di monografie, saggi e articoli pubblicati su riviste di settore. Dal 2007 è socio fondatore dello studio Malfona Petrini. I suoi lavori sono stati recensiti su riviste di architettura e hanno ottenuto premi in concorsi internazionali. Attualmente è visiting fellow presso il Centro di Teoria e Critica dell'Architettura ATCH della University of Queensland.

Lina Malfona (Cosenza, 1980) graduated in Architecture with Franco Purini in 2005 and she is Ph.D. in Architectural and Urban Design in 2009. Since 2009, she has been working as Adjunct Professor and Postdoctoral Research Fellow at the School of Architecture of the Sapienza University of Rome. Malfona authored a number of essays and monographs on matters related to the theory of architecture. Since 2007, she has been a founding partner of the Malfona Petrini Architects studio. Her professional work was reviewed in several architectural journals and the "Case binate a Formello", get the prize "RomArchitettura5". Actually she is ATCH Visiting Fellow at the School of Architecture of the University of Queensland.

Lina Malfona CONTRO VITRUVIO. La città giapponese e il suo ordine urbano

AGAINST VITRUVIUS. The urban order of the japanese city

Thomas Mical

LA *DISPOSITIO* INFORMALE DELLA “SOFT MACHINE”

THE INFORMAL DISPOSITIO OF THE “SOFT MACHINE”

Abstract

Questo saggio affronta i termini concettuali e le conseguenze di una forma “soft” di *dispositio* vitruviana come possibilità contemporanea della relazione tra architettura e città. La tendenza verso il “morbido” e l'informale nell'architettura e nel progetto urbano genera nuove modulazioni concettuali del tessuto urbano. I processi sociali di *assemblage* di componenti corrispondono oggi ad un avanzamento, in cui una *dispositio* “soft” ordina le mutevoli fasi/spazi della vita urbana e sostituisce la precedente logica modernista astratta delle macchine, dello spazio striato e del determinismo funzionale.

Questo scarto verso sistemi aptici, pneumatici e “morbidi”, che animano le pratiche artistiche e architettoniche delle neoavanguardie del dopoguerra, si può far risalire alle sperimentazioni letterarie di William Burroughs, specialmente l'affascinante figura della “soft machine” nell'omonima novella “cut-up” del 1961.¹ Qui, il corpo umano, come “macchina morbida” originaria, sostituiva il determinismo tecnologico, ripensando e rivificando l'obsoleto nucleo epistemico del progetto dello spazio. La “soft machine” come figura retorica corrispondeva dunque ad una richiesta di ammorbidire le strutture concettuali e i tessuti urbani che dominavano la tarda (post-umana) età della macchina.² Negli anni '60, coerentemente con i dettami delle economie industrializzate, che producevano macchine e ordinavano sistemi³, l'edilizia e

Abstract

This essay examines conceptual details and consequences of a soft form of Vitruvian “dispositio” as lattice in the contemporary architecture-urban interface. Today the tendency towards the soft and informal in architecture and urban design creates new inflection points in the conceptualization of the urban fabric. The social processes of assemblage of components today are procedural improvements, a soft “dispositio” in the shifting phase-spaces of urban life replacing the prior modern abstract spatial logic of machines, striated space, and functional determinism.

The partial swerve towards haptics, pneumatics, and soft systems animating select neo-avant-garde practices of postwar art and architecture has a obscure (retroactive projected) source - the literary experimentations William S. Burroughs, especially in the fascinating figure of the “soft machine” in the 1961 “cut-up” novel of the same name.¹ Here the human body, as original soft machine, challenged the technological determinism driving design thinking, reviving the then obsolete (Vitruvian) epistemic core of designed spaces. This soft machine as rhetorical figuration was also a call for softening the conceptual structures and urban fabrics dominating the later (post-human) machine age.² By the time of the subsequent revolutionary 60s, in industrialized economies the ar-

la pianificazione concepivano ordini e configurazioni convenzionali, costituiti da griglie e rigide strutture spaziali funzionaliste. Fin dall'origine vitruviana, le prime macchine seguivano due modelli di movimento: lineare e ciclico, a diverse scale, in combinazioni multiple di macchine, che producevano altre macchine e definivano l'aspetto della città.⁴ L'industrializzazione del processo edilizio nei primi anni del XX secolo, inconsciamente, è stata accettata come il modello dominante per tutte le decisioni del dopoguerra, condizionandone l'immaginario e l'inconscio.⁵ Il lento movimento da un'età della macchina a un'età dell'informazione, da processi architettonici indirizzati dall'industria edilizia a processi architettonici orientati da sistemi di controllo cibernetico, la declinazione "machinic" dello spazio vitale (e dei valori) era lo sfondo culturale, che irradiava dall'umanità della "soft machine".

La crescita di intelligenze architettoniche avanzate – definite qui come domini di conoscenza interconnessi e interrelati, che nella loro relazione favoriscono la crescita di altre architetture e non possono produrre nuovi schemi senza e al di fuori dell'architettura – esercita una pressione sulle pratiche architettoniche e urbanistiche, e specialmente, una sempre maggiore attenzione verso l'interfaccia tra architettura e città. La crescente complessità delle relazioni nei sistemi edilizi in evoluzione e l'emergere di sistemi cognitivi sempre più complessi inducono ad immaginare nuove visioni e pratiche progettuali a tutti i livelli dell'interfaccia mutevole tra architettura e città. In precedenza, le scene di città "reattive", incorniciate da superfici high-tech piuttosto che low-tech e offerte come scorci di vita a episodi nell'età della televisione dall'estetica degli anni '70, ha sollecitato la città e i suoi spazi a ripensare la natura dei propri processi progettuali, operando formativamente dietro e oltre le strutture convenzionali del piano orizzontale⁶: l'animazione video ha rinforzato la capacità visionaria dei progettisti di assorbire esperienze cinematiche, "sezioni mo-

chitectural / planning corporate building-machine ordering systems³ delivered self-same architectural and urban "solutions" in the manner of conventional arrays and configurations of functional spatial grids and lattices. From the Vitruvian origin, we know early machines followed two models of motion: linear or cyclic, and in different scaled configurations, in multiple combinations of machines producing machines and scaling outward across the city fabric.⁴ The early 20thC industrialization of the construction site had become the unconscious default position of all post-war architectural decisions, preceding the imagination, already determining a preformatted unconscious.⁵ The slow movement from machine age into information age, from architectural processes inflected by industrial production to architectural processes inflected by cybernetic control systems, the machinic schematization of lived space (and valuations) was the intellectual background radiating around the human "soft machine."

The rise of advanced architectural intelligences – defined here as the intersecting and nested knowledge domains that in their interaction give rise to advanced architecture and cannot produce new schemas without or outside architecture – creates a pressure upon architecture and urban practices, and especially the growing attention to the architecture-urban interface. The increasingly complex relations of evolving building systems and the parallel reflexive emergence of more complex cognitive systems infiltrate the imagination, visions of fabrication, and designed effects which all register of the shifting architecture-urban interface. The prior reactive city scenes framed by high-tech and low-tech surfaces, previously slices of life delivered in the television age as episodes of that 70's corporate aesthetic, pushed the city and its spaces to calibrate the ratio of chance and control. Then working on the city created design

Thomas Mical LA DISPOSITIO INFORMALE DELLA "SOFT MACHINE"

THE INFORMAL DISPOSITIO OF THE "SOFT MACHINE"

bili” di città come dispositivi di controllo aperti, cioè mescolando e intrecciando apparati e percezioni di macchine “soft” e “hard” allo stesso tempo – un modello di *dispositio* operativa permanente e continuo. Per l’architetto (e in minor misura per il pianificatore) la composta e calcolata micro-disposizione dell’ordine interno di scatole metalliche e organismi spaziali, di consuetudini e codici ha guidato la formulazione di programmi funzionali, che hanno fatto da contorno ad una formatività estetizzante, basata su una logica per edifici/macchina/oggetto secondo linee guida e criteri di performance, che regolano il sociale attraverso (o intorno) all’estetico.

La svolta millenaria dell’architettura verso l’atmosferico e l’affettivo⁷ indica, nell’ipermodernità in cui viviamo, sia un movimento che ci allontana da processi e protocolli di progettazione lineari, sia il segnale di una maggiore sensibilità e riflessività delle forze (intese come cause) che indirizzano configurazioni architettoniche e urbane maggiormente reattive, adattabili e sostenibili. In particolare, la crescita dell’effimero e del contingente come nuove forme di modelli generativi “soft” e l’aumento dei processi aperti non segnano tanto una virata dalle precedenti forme di controllo e di calcolo, quanto un innalzamento degli obiettivi, che questi avanzati strumenti di prefigurazione consentono. Cominciato negli anni ‘90, lo sviluppo da una pianificazione lineare verso il progetto di scenari esperienziali flessibili era chiaro.⁸ Nel racconto sull’evoluzione del proprio lavoro, pubblicato dallo studio UN, ad esempio, il passato tipologico indietreggia nel momento in cui si passa dal disegno dell’architettura al disegno di diversi modelli concettuali, che sostengono l’architettura⁹; nel caso di Toyo Ito e SANAA¹⁰, lo schema architettonico volge complesse informazioni tecniche in astrazioni semplificate – intendendo lo spazio come un vuoto continuo - “spazio bianco / rumore bianco” - disponibile alla proiezione di differenti stati d’animo: un’architettura prossima al suo grado zero, il cui contenuto riflette e corrisponde al

processes operating formatively behind and beyond the structures of the conventional horizontal plan⁶ - the video animation reinforced the visionary capacity of designers to absorb experiential-cinematic “mobile-sections” of a city as always unfolding, thus interlacing apparatus and perception of hard and soft machines – a permanent type of operational disposition. For the architect (and to a lesser degree the planner) the composed and calculated micro-disposition of internal ordering of the canisters and organs of space, routines, and signification codes drove functional programming which contoured form-making in the typologically manufactured carburettor logic of building-machines under guidelines and thresholds of measured performance criteria calibrating the social through (or around) the aesthetic.

The millennial turn towards architectural atmospherics and affect⁷ in our hypermodern present signals both a movement away from such linear development design processes and protocols, as well as marking a heightened sensitivity and reflexivity of the forces (as causes) for more responsive / adaptable / sustainable architectural and urban configurations. In particular, the rise of ephemerals and contingencies as new forms of generative soft models and increasingly open processes are not a turn from control or computation, but increasingly the goal of these advancing visualization tools. Starting in the 90s, this progression from linear planning to experiential flexible design scenarios was clear.⁸ In the published chronicles of the design process of Studio UN, for example, the typological past recedes as the design of architecture becomes the design of different conceptual models of architecture⁹; in the case of Toyo Ito and SANAA¹⁰, the emblematic architectural diagram retracts much technical information into simplified abstractions - leaving the spatial as a continuous void “white space” /

Thomas Mical LA *DISPOSITIO* INFORMALE DELLA “SOFT MACHINE”

THE INFORMAL DISPOSITIO OF THE “SOFT MACHINE”



Jan Kaplincky, Selfridges Building, Birmingham
2014.

movimento dei corpi e degli sguardi, che accoglie. La svolta strutturale verso metodologie cosiddette di “informale strutturato” (Cecil Belmond) e quella artistica verso l’informale e il senza-forma caratterizzano la dissoluzione del moderno “duro”.¹¹

A mo’ di indizio, porto tre esempi riguardo l’aprossimarsi sul nostro orizzonte urbano di quella che sembra con sempre maggiore evidenza una cultura della “soft machine”: i Future Systems di Jan Kaplincky per il Selfridges Building a Birmingham (2003); la Kunsthhaus di Graz (2003), opera di Peter Cook e Colin Fournier; e, più recentemente, il Museo Soumaya a Città del Messico (2011) di Fernando Romero (con Arup Group e Gehry). Ognuno di loro trae la propria specificità e “ammorbidimento” formale nel passaggio da una configurazione statica ad una superficie ora concava ora convessa, le cui pieghe dalla geometria assai poco convenzionale generano ulteriori incertezze nella relazione col contesto urbano circostante, definito dalla griglia della città tradizionale. In queste pelli noi vediamo una composta e calcolata logica della ripetizione e della differenza minima e in questa spazialità noi cogliamo le dotazioni di spazi aperti e chiusi che la “soft machine” mette al servizio delle superfici aperte e chiuse della città, in cui è immersa.

La nuova *dispositio* “soft”, che regola l’interfaccia tra architettura e città è di estrema importanza oggi. Le precedenti prefigurazioni futuribili di sistemi aptici, pneumatici e morbidi oggi hanno assunto la forma di sostanze biomimetiche e animate, di tecnologie invisibili e di proposte architettoniche responsive, intelligenti e senzienti, volgendo le variabili imprevedibili della configurazione urbana in costanti leggere – ciò nel segno di un nuovo razionalismo efficiente e dunque etico. Di fatto, il faccia a faccia tra architettura e città sulla facciata dell’edificio ha sempre avuto un ruolo fondamentale: normalmente, un edificio è un brand, che ospita performance e programmi, e con-

*“white noise” - as opening for projection of affect, an architecture near degree zero whose content is increasingly the movement of bodies, particles, and gazes. The structural turn to the methodologies nominated as the structured informal (Cecil Belmond) and the artistic turn to the informal and the formless (Yve-Alain Bois) characterize the dissolution of the hard modern.*¹¹

As a visual clue, take three well-mediated examples of the formations of the apparently “soft machine” rising in cities: Jan Kaplincky of Future Systems design for Selfridge’s in Birmingham (2003); Peter Cook and Colin Fournier’s Kunsthhaus Graz (2003); and most recently the enigmatic project by Fernando Romero (with Arup and Gehry), the Museo Soumaya in Mexico City (2011). Each derives its specificity and formal softening from the static planometrics to concave and convex surfacing revealed eventually through visual experience, and in this non-standard geometric bending opens up other uncertainties in relation to inherited surrounding urban context of gridded city fabric. In the skins we see a composed and calculated surface logic of repetition and minimal difference, and in the spatial logic we see the soft machine of open and closed spatial services configured and attached to the open and closed surfaces of the immersive and surrounding city.

This new softer machine disposition of the architecture-urbanism interface is of extreme importance today. The prior speculative projection of alternative futures around haptics, pneumatics, and soft systems are today bio-mimetic, animate matter, invisible technologies, and new forms of responsive / smart / sentient architectural propositions switching risky variables to cool constants – done under the efficiency-ethic as the new (efficient) rationalism. Taken literally, the face-off of architecture and urbanism at the building facade

Thomas Mical LA *DISPOSITIO* INFORMALE DELLA “SOFT MACHINE”

THE INFORMAL DISPOSITIO OF THE “SOFT MACHINE”



Fernando Romero con Arup Group e F. Gehry,
Museo Soumaya, Mexico City 2011 (photo by
Francisco Angola).

diziona tutti i registri dello sviluppo urbano, rispetto al quale l'osservatore esterno può solo essere compreso tra le fugaci impressioni delle superfici discontinue della città-macchina. Invece, gli esempi precedenti di una nuova gamma di *dispositio* e organizzazioni "soft", di geometrie informali e senza una gerarchia predefinita, di edifici e sistemi urbani (infrastrutture "hard" e "soft" alle diverse scale) ibridi e flessibili, eludono gli imperativi e le forzature dell'uniformità e della continuità dell'ambiente urbano (*ordinatio*). Le pressioni politiche e sociali si esprimono attraverso nuovi mezzi e un nuovo immaginario, che guidano i modelli e i processi di sviluppo urbano. Per esempio, geometrie di rete e trasformazioni scalari, come per una nuova app, hanno sostituito la precedente città estetizzante a episodi televisivi.

L'influenza della *dispositio* della nuova "soft machine" – la *dispositio* informale – cresce di pari passo all'aumento della gamma dei modelli e dei processi pensati ed immaginati. Mentre edifici ibridi, meticciamenti tipologici o la rigenerazione delle infrastrutture non fanno altro che replicare il buon vecchio progetto urbano, le potenzialità teoriche dei nuovi modelli in relazione ai codici dell'architettura sono in grado di strutturare il pensiero architettonico per condizioni di campo mutevoli (Stan Allen) e spazialità fluttuanti (Manuel Delenda), a differenza delle assialità graticolate dello spazio striato e delle sovrapposizioni funzionali della metropoli moderna – in altre parole, il "liscio" e il "poroso" sostituiscono la flessibilità generica dello spazio striato¹². La "soft machine" è naturalmente predisposta ad *assemblage* "morbidi" – com'è nella "griglia bagnata" di Kiesler: "(...) deve essere un *assemblage* eterogeneo a dimensioni multiple (...) superfici forti e deboli compongono lo spazio ibrido della morbidezza."¹³ L'*assemblage*, più che alla rete, tende verso uno spazio flessibile ed elastico, all'estensione e alla fluidità delle sue componenti e relazioni.¹⁴ Per meglio dire, le estetiche processurali sostengono che le connessioni si sviluppano a partire da condizioni pulsanti

has always been a high-resolution and high-stakes enterprise: here building image branding, building envelope performance, and partially submerged agendas and biases all register in the design development, which to outsiders may only be sensed in the fleeting impressions of the discontinuous surfaces of the machine-city. With the previous examples of a new range of soft dispositio/ns, soft arrangements, flexible and tenuous correlations / linkages, increasingly informal or non-hierarchical geometries, and increasingly hybrid-flexible building and urban systems (hard and soft infrastructures at multiple scales), there is less pressure on consistent uniform linkages or imperatives of continuity ("ordinatio") in the designed environment. The social and political pressures to do so have new media, and thus new imaginaries, driving the model and processes of urban formation. For example, nested geometries and scalar transformations, like a new app, have overwritten the prior episodic televisual city.

The new soft machine "dispositio" – the informal "disposition" – is increasing in significance as the range of processes and models increase. Hybrid building typological stacking, or regenerative infrastructure design are both replacing old-fashioned urban block design. The potentialities of new models and processes in amplified by the architectural theory codes today structuring architectural thought around mutable field conditions (Stan Allen) and fluctuating phase spaces (Manuel Delenda), contra the prior latticed axiality of striated space and layered ratios of the default modern metropolis – "smooth" or "holey" is selected to overcome or to subvert the generic flexibility of "striated" space.¹² The soft machine is also naturally predisposed to soft assemblages – as in Kiesler's "wet grid" – "it must be a heterogeneous assemblage of multiple dimensions... patches of weakness and patches of strength to-

Thomas Mical LA *DISPOSITIO* INFORMALE DELLA "SOFT MACHINE"

THE INFORMAL DISPOSITIO OF THE "SOFT MACHINE"

effettive – l'agilità degli attributi – di un ambiente/spazio/urbanità, che generano *assemblage* “morbidi” (e transitori), senza la presenza “dura” di oggetti/identità che precedono le relazioni e la formazione delle reti. Nell'*assemblage* della “soft machine”, lo spazio liscio non possiede un unico centro dominante, ma veicola migliaia di punti di inflessione in un reticolo retroattivo di valvole architettoniche informali, movimenti-spazio e sistemi minimizzati.¹⁵

La “soft machine” come interfaccia urbanistico non è più compreso in un tutto uniforme e continuo, costituito da uno spazio universale e predeterminato dell'esperienza, ma occupa solo le traiettorie condivise di uno spazio trasparente, che colloca le prossimità urbane dei movimenti all'interno di una gamma di latenze mutevoli e indotte ogni volta daccapo – non troppo diversamente dalla *dispositio* vitruviana intesa come campo di possibilità. All'interno di una struttura “morbida” così pensata, la *dispositio* informale è in grado di concepire forme di organizzazione e spazialità all'interno di un progetto riflessivo e ricorsivo, evitando di produrre singoli oggetti fissi con i suoi rivestimenti simulacrali, in favore delle dinamiche “soft” di una nuova architettura urbana. Qui il progetto diventa il continuo affinamento architettonico di modelli e di processi, in cui ogni ripetizione si sottrae a tentazioni estetizzanti e oggettuali ed è continuamente tesa verso *assemblage* alternativi, nodi di sensazioni prossimi ad uno spazio liscio, che trasformano o dissolvono gli schemi fissi e categorici in un intrico intenzionale di ricorrenze e avvolgimenti, che divengono future possibilità pro-posizionali.

gether make up the hybrid of softness.”¹³ Assemblages, more so than networks, tends towards bending, extension, and slow fluidity in their components and relations.¹⁴ Indeed processural aesthetics indicate that the connections arise from the pulsating effectual conditions – the agility of attributes – of a specific milieu / spaces / urbanism generative of soft (transitory) assemblages, without the hard necessity of object-identities preceding relations preceding networks. In a soft machine assemblage, the smooth space has no single dominant centre but circulates a thousand inflection points in a feedback-driven meshwork of informal architectural valves, movement-spaces, and minimized systems.¹⁵

The soft architecture-urbanism interface is no longer held together in a uniform plenum of empirical “universal space,” but only occupying the shared tension of omni-transparency that situates urban proximities of movements, near misses, with a range of unusual mutable latencies infused throughout – close to the original Vitruvian possibilities of “dispositio.” In this soft machine thought structure, an informal “dispositio” is still able to work as a reflexive and recursive design process of forms of organization of spatial attributes and potentialities, eschewing single fixed identities and 1:1 formal clothing for these identities in favor of the dynamics of the soft machine of emergent urban architecture. Here design becomes the recursive architectural refinement of models and processes, each iteration neither a perfection nor erring, but always tending towards alternative assemblages, blocks of sensation approaching smooth space, transforming or dissolving the fixed imperative diagram with deliberate entanglements of loops and coils that can become propositional future potentialities.

Note

¹ L'interfaccia uomo-macchina, che evolve verso le teorie informazionali è qua messa in relazione alla provocatoria anti-novella di William S. Burroughs, *The Soft Machine*, 1966.
² La questione è stata approfondita in “Softening the Urban Fabric”, conferenza del luglio 2013 tenuta presso la University of East London. Il programma è visionabile alla pagina: <http://softeningurbanfabric.blogspot.com.au/p/programme.html>
³ Questa traiettoria si ritrova in Sigfried Giedion, *Mechanisation Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, U. Minn. Press, 2014 (1948), Reinhold Martin, *The Organizational Complex*, MIT Press, 2005; and see also Stewart R. Clegg and Martin Kornberger (eds.), *Space, Organizations and Management Theory*, CBS Press, 2006.
⁴ Vedi Vitruvio sulle macchine da guerra nel Libro X del *De Architectura*, e il suo commento in Giora Hon, Bernard R. Goldstein, *From Summetria to Symmetry: The Making of a Revolutionary Scientific Concept*, Springer, 2008, pp. 99-106.
⁵ A proposito di questa riconfigurazione capitalista, vedi Felix Guattari, *The Mechanic Unconscious*, MIT Press, 2010; else Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1993, e anche Frederick Jameson, *The Political Unconscious*, Cornell University Press, 1982.
⁶ Vedi Jonathan Hughes and Simon Sadler (eds), *Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*, Routledge, 2000; e anche Sean Lally, *The Air From Other Planets: A Brief history of Architecture to Come*, Lars Muller, 2003.
⁷ Vedi Peter Zumthor, *Atmospheres*, Birkhäuser Architecture, 2006; e anche P. Tidwell, Tapio Wirkkala, *Architecture and Atmosphere*, Rut Bryk Foundation, Espoo 2014; si aggiunga la vasta letteratura cresciuta intorno agli studi sugli stati di affezione, come Melissa Gregg and Gregory Seigworth (eds), *The Affect Theory Reader*, Duke UP, 2014.
⁸ Vedi Robert Kronenburg's *Flexible: Architecture that Responds to Change*, Laurence King, 2007.
⁹ Vedi UN Studio, *Design Models*, Thames & Hudson, 2006.
¹⁰ Vedi Yuko Hasegawa, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa: SANAA, Phaidon, 2006.
¹¹ Vedi Cecil Balmond, *Informal*, Prestel, 2007; vedi anche Yves-Alain Bois and Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*, Zone, 2007; also see Zygmunt Baumann's *Liquid Modernity*, Polity, 2000.
¹² Vedi Stan Allen, *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City*, Princeton Architectural Press, 1999 e vedi Manuel Delenda's "Deleuze and the Use of the Genetic Algorithm in Architecture." April 2001 (link alla pagina <http://www.egs.edu/faculty/manuel-de-landa/articles/deleuze-genetic-algorithm-in-architecture/>). Per ulteriore materiale riguardo questa distinzione

Notes

¹ *The human-machine interface evolving towards software theories is here correlated with the provocative anti-novel by William S. Burroughs, The Soft Machine, 1966.*
² *This issue was explored in the “Softening the Urban Fabric” conference in July 2013 at the University of East London. The program can be found at: <http://softeningurbanfabric.blogspot.com.au/p/programme.html>*
³ *This trajectory is found in Sigfried Giedion, Mechanisation Takes Command: A Contribution to Anonymous History, U. Minn. Press, 2014 (1948), Reinhold Martin, The Organizational Complex, MIT Press, 2005; and see also Stewart R. Clegg and Martin Kornberger (eds.), Space, Organizations and Management Theory, CBS Press, 2006.*
⁴ *See Vitruvius on the war machines in Book X of De Architectura, also see commentary in Giora Hon, Bernard R. Goldstein, From Summetria to Symmetry: The Making of a Revolutionary Scientific Concept, Springer, 2008, pp. 99-106.*
⁵ *To explain this late capitalist reconfiguration, see Felix Guattari, The Mechanic Unconscious, MIT Press, 2010; else Rosalind Krauss, The Optical Unconscious, MIT Press, 1993, else Frederick Jameson, The Political Unconscious, Cornell University Press, 1982.*
⁶ *See Jonathan Hughes and Simon Sadler (eds), Non-Plan: Essays on Freedom, Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism, Routledge, 2000; and also Sean Lally, The Air From Other Planets: A Brief history of Architecture to Come, Lars Muller, 2003.*
⁷ *See Peter Zumthor, Atmospheres, Birkhäuser Architecture, 2006; and also P. Tidwell, Tapio Wirkkala, Architecture and Atmosphere, Rut Bryk Foundation, Espoo 2014; plus the vast literature growing on affect studies, such as Melissa Gregg and Gregory Seigworth (eds), The Affect Theory Reader, Duke UP, 2014.*
⁸ *See Robert Kronenburg's Flexible: Architecture that Responds to Change, Laurence King, 2007.*
⁹ *See UN Studio, Design Models, Thames & Hudson, 2006.*
¹⁰ *See Yuko Hasegawa, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa: SANAA, Phaidon, 2006.*
¹¹ *See Cecil Balmond, Informal, Prestel, 2007; see also Yves-Alain Bois and Rosalind Krauss, Formless: A User's Guide, Zone, 2007; also see Zygmunt Baumann's Liquid Modernity, Polity, 2000.*
¹² *See Stan Allen, Points + Lines: Diagrams and Projects for the City, Princeton Architectural Press, 1999 and see Manuel Delenda's "Deleuze and the Use of the Genetic Algorithm in Architecture." April 2001 (link at <http://www.egs.edu/faculty/manuel-de-landa/articles/deleuze->*

Thomas Mical LA *DISPOSITIO* INFORMALE DELLA “SOFT MACHINE”

THE INFORMAL DISPOSITIO OF THE “SOFT MACHINE”

deleuziana, vedi anche John Rachjman, *The Deleuze Connections*, MIT Press, 2000; e Ignasi de Solà-Morales, *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*, MIT Press, 1997; e recentemente Simone Brott, *Architecture for a Free Subjectivity: Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real*, Ashgate, 2011.
¹³ Vedi Lars Spruybroek, *The Architecture of Continuity: Essays and Conversations*, V2_publishing, 2008, p.103.
¹⁴ Vedi Paul Haynes, "Networks are Useful Description, Assemblages are Powerful Explanations " / INGENIO (CSIC-UPV) Working Paper Series 2010/01 at link <http://www.ingenio.upv.es/en/networks-are-useful-description-assemblages-are-powerful-explanations#.VX2E1GBW8UU>
¹⁵ Sul *meshwork* vedi Manuel De Landa, "Meshworks, Hierarchies and Interfaces" in John Beckman (ed), *The Virtual Dimension: Architecture, Representation, and Crash Culture*, Princeton Architectural Press. 1998..

genetic-algorithm-in-architecture/). For more data on these Deleuzian distinctions, see also John Rachjman, *The Deleuze Connections*, MIT Press, 2000; and Ignasi de Solà-Morales, *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*, MIT Press, 1997; and recently Simone Brott, *Architecture for a Free Subjectivity: Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real*, Ashgate, 2011.
¹³ See *Lars Spruybroek*, *The Architecture of Continuity: Essays and Conversations*, V2_publishing, 2008, p.103.
¹⁴ See *Paul Haynes*, "Networks are Useful Description, Assemblages are Powerful Explanations " / INGENIO (CSIC-UPV) Working Paper Series 2010/01 at link <http://www.ingenio.upv.es/en/networks-are-useful-description-assemblages-are-powerful-explanations#.VX2E1GBW8UU>
¹⁵ On *meshwork* see *Manuel De Landa*, "Meshworks, Hierarchies and Interfaces" in *John Beckman (ed)*, *The Virtual Dimension: Architecture, Representation, and Crash Culture*, Princeton Architectural Press. 1998.



Thomas Mical LA DISPOSITIO INFORMALE DELLA "SOFT MACHINE"

Thomas Mical è Professore Associato di Teoria dell'architettura presso l'Università del Sud Australia. Si è occupato di aspetti inerenti il neo-metabolismo nelle infrastrutture "morbide" a supporto del progetto urbano. Sta ultimando una raccolta di materiali, inclusi *Doorknobs* (Bloomsbury) e *Specifying Ambient Worlds* (Ashgate).

Thomas Mical is Associate Professor of Architectural Theory at the University of South Australia. He is investigating aspects of neo-metabolism in the soft infrastructure supporting urbanism, and is completing book projects on topics including Doorknobs (Bloomsbury) and Specifying Ambient Worlds (Ashgate).

THE INFORMAL DISPOSITIO OF THE "SOFT MACHINE"